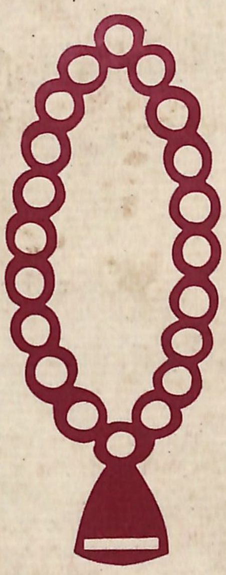
ಮಣಿಹಾರ

(ವಿವಿಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರಗಳ
ಲೇಖನಗಳ ಸಂಕಲನ)



ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೇದಿಕೆ

ಬೆಂಗಳೂರು

ಮಣಿಹಾರ

ಸಂಪಾದಕರು :

ಕೆ. ಶ್ರೀಕರ ಭಟ್
ಎಸ್.ಎನ್. ಪಂಜಾಜೆ

ಪ್ರಕಾಶಕರು :

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೇದಿಕೆ

35, ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ನಿಲಯ, ನಾಗರಭಾವಿ 2ನೇ ಹಂತ, 2ನೇ ವಿಭಾಗ,
ಬೆಂಗಳೂರು–560072. ದೂರವಾಣಿ : 23580836

ಮಣಿಹಾರ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ತಜ್ಞ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಕಲನ

ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ : ಫೆಬ್ರವರಿ 2004

ಪುಟಗಳು : 136+4

ಬೆಲೆ : ರೂ. 75

ಪ್ರಕಾಶಕರು :
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೇದಿಕೆ, ಬೆಂಗಳೂರು
35, ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ನಿಲಯ, ನಾಗರಭಾವಿ 2ನೇ ಹಂತ, 2ನೇ ವಿಭಾಗ,
ಬೆಂಗಳೂರು–560072. ದೂರವಾಣಿ : 23580836

ಮುದ್ರಕರು :
ಪರಿಮಳ ಮುದ್ರಣಾಲಯ
107/1, ಎರಡನೇ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ
ಮೌಂಟ್‌ಜಾಯ್ ಬಡಾವಣೆ
ಹನುಮಂತನಗರ
ಬೆಂಗಳೂರು–560 019.
ದೂರವಾಣಿ : 26525516

ಅರಿಕೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೇದಿಕೆ ಫೆಬ್ರವರಿ 6, 7 ಮತ್ತು 8ರಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಸಮಗ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸಂಘಟಿಸಿ ಇತಿಹಾಸ ನಿರ್ಮಿಸಿರುವ ಸಂದರ್ಭದ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದ ತಜ್ಞರಿಂದ, ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ ಬರೆಸಿದ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಪುಟವೊಂದನ್ನು ನಾಡಿನ ಜನತೆಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಂತಹ ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹವೇ ಈ 'ಮಣಿಹಾರ'.

ನಾಡಿನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ. ತನ್ನ ಸಮೃದ್ಧಿ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಗಳಿಂದ ಅದು ನಾಡ ಕಲೆಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಮನೆಮಾತಾಗಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಅದರ ಪ್ರಭೇದಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಅಚ್ಚರಿ ಮೂಡಿಸುವಂಥದ್ದು.

ನಾಲ್ಕಾರು ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ತಿಟ್ಟು–ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿರುವ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೊಂದರ ಅಧ್ಯಯನ ಅತ್ಯಂತ ಜಟಿಲವಾದ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು, ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ತಲಸ್ಪರ್ಶಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡಿರುವ ಹಿರಿಯರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಸಾರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ಅಭಿರುಚಿ ಹೊಂದಿರುವವರಿಗೆ, ಅಧ್ಯಯನಾಸಕ್ತರಿಗೆ ಮುನ್ನೋಟವನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕೃತಿ ಉಪಯುಕ್ತವಾದೀತು.

ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಮಗ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊರತರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಲೇಖಕರಿಗೆ, ಕರಡು ತಿದ್ದಿ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ಪಿ. ಸತೀಶ್ ಅವರಿಗೆ, ಮುದ್ರಣ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತ ಪತ್ರಕರ್ತ ಶ್ರೀ ಡಿ. ಶರತ್‌ಕುಮಾರ್ ಅವರಿಗೆ, ಸಂಕಲನವನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಅಚ್ಚು ಹಾಕಿದ ಪರಿಮಳ ಮುದ್ರಣಾಲಯದ ಮಾಲೀಕರು ಮತ್ತು ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ನಾವು ಆಭಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದೇವೆ.

– ಸಂಪಾದಕರು

ಅಂತರಂಗ

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ

– ಡಾ. ಪಾಲ್ತಾಡಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಆಚಾರ್

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಒಂದು ರಂಗಕಲೆ ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಎಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಹಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಶ್ರೀಲಂಕಾದಲ್ಲೂ ಹಿಂದೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಿಂದ ಮೆರೆದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ. ಆಂಧ್ರದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ವೀಥಿ ನಾಟಕ, ಭಾಗೋತಂ, ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರವು ಕೂತ್ತು ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಶ್ರೀಲಂಕಾದ ಯಕ್ಷಕೋಲ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಷಾ ಇವೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಬೇಧಗಳು.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಲ ಪಾಯ, ಪಡುವಲ ಪಾಯವೆಂಬ ಎರಡು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡಾಟ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣಾಟಗಳೆಂಬ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟವನ್ನು ಅಟ್ಟದಾಟ, ಭಾಗವತರಾಟ, ದಶಾವತಾರ ಆಟ, ಬೈಲು ಕಥೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಬ್ಬರ ಜಾಸ್ತಿ ಇರುವುದರಿಂದ ದೊಡ್ಡಾಟವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ರೌದ್ರ ವೇಷಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಆಟಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ. ಪಾರಿಜಾತ, ರಾಧನಾಟಿ, ದಾಸರೂಟ ಇವೆಲ್ಲ ಸಣ್ಣಾಟದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಈ ಪ್ರಸಂಗಳೆಲ್ಲ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದವುಗಳು. ಪಡುವಲ ಪಾಯದಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಮತ್ತು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಎಂಬುದು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು ಆದಂತೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ತುಳುತಿಟ್ಟು ಎಂಬ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಯಕ್ಷ, ಭೂತ, ನಾಗ, ಗಂಧರ್ವ, ಕಿನ್ನರ, ಕಿಂಪುರುಷರೆಲ್ಲ ದೇವತಾಯೋನಿಗೆ ಸೇರಿದವರೆಂದು ಅಮರ ಸಿಂಹನು ತನ್ನ ಅಮರಕೋಶದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ದ್ದಾನೆ. ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜನರು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಯಜ್ಞ ಯಾಗಾದಿಗಳಿಂದ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೈದಿಕೇತರರು ಈ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಪೂಜಾ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷ, ಭೂತ ಮತ್ತು ನಾಗರ ಆರಾಧನೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತ ವಾಗಿತ್ತು, ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ನಾಗಾರಾಧನೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷರಾಧನೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಿತ್ತು, ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಸಂಬಂಧಗಳು ಹೆಚ್ಚಿದಂತೆ ಯಕ್ಷಾರಾಧನೆ ದಕ್ಷಿಣದ ಶ್ರೀಲಂಕಾದವರೆಗೂ ಹಬ್ಬಿತು. ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷನಿಗೆ ಬಿರ್ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು. ತುಳುನಾಡಿಗೆ ಯಕ್ಷ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಬಿರ್ಮನಾದ ಇಲ್ಲಿನ ಅಧಿ

ದೇವತೆಯಾದ. ಅವನ ಆರಾಧನಾ ಕೇಂದ್ರ ಆಲಡೆ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಆತ ಇಲ್ಲಿನ ಭೂತಗಳಿಗೆ ಒಡೆಯನಾದ.

ತುಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಭೂತಾರಾಧನೆಯನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಿ ಅದನ್ನು ಕೋಲವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿದವರು. ಪಾಣರು, ಅವರು ಮೂಲತಃ ಶ್ರೀಲಂಕಾ ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನಿಂದ ಬಂದವರು. ಶ್ರೀಲಂಕಾದಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಯಕ್ಷ ಕೋಲ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ರೀರಿಯಕ, ಮಹಾ ನೋಹನ್‌ಯಕ, ಸನ್ನಿಯಕ, ಒಡ್ಡಿಕುಮಾರ, ಹುನಿಯಾಮಯಕ, ಕಾಳು ಕುಮಾರ ಯಕ, ಭೈರವಯಕ, ರತಾಯಕ, ಗರಯಕ ಇವರೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಯಕ್ಷರು. ಮಹಾ ಸೋನ್‌ಯಕ 20,000 ಭೂತಗಳಿಗೆ ಒಡೆಯ. ಯಕ್ಷ ಕೋಲದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಪಾಣರು ತುಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮೊದಲಿಗೆ ಯಕ್ಷಕೋಲವನ್ನೂ ಬಳಿಕ ಭೂತಕೋಲ, ನಾಗಕೋಲವನ್ನೂ ಆಚರಣೆಗೆ ತಂದಿರಬಹುದು. ಈ ಯಕ್ಷಕೋಲದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಕರಾವಳಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಢಕ್ಕೆ ಬಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ''ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುಣಿತಕ್ಕೂ ನಾಗಮಂಡಲದ ಅರ್ಧನಾರಿ ವೇಷಧಾರಿಯಾದ ಯಕ್ಷಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಯಕ್ಷ ಕುಣಿತದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಒಪ್ಪುವಂತದ್ದಾಗಿದೆ'' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ತುಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭೂತಾರಾಧನೆ ಮತ್ತು ನಾಗಾರಾಧನೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ.

ಭೂತಾರಾಧನೆಯನ್ನು ಜಾನಪದವೆಂದು ಎಲ್ಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ವನ್ನು ಜಾನಪದವೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಆಕರ್ಷಕವಾದ ವೇಷಭೂಷಣ, ಛಂದೋಬದ್ಧವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ತಾಳಬದ್ಧವಾದ ಕುಣಿತ ಇವುಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಜನಪದ ಕಲೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಜಾನಪದವೆಂದರೆ ಅದು ಪಾಮರಕಲೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವೇ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಉದ್ಭವಕ್ಕೆ ಮೂಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಂಗೀತ, ನಾಟ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳವೆಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟು ಸೇರಿರುವ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆ, ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ಕೆಲವೊಂದು ಭಾಗವು ಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯಂತೆ ಕಂಡುಬರುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಅದೊಂದು ಜನಪದ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಂದಿರವಲ್ಲ

ಎಲ್ಲಾ ವಿಧದ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಂದಿರವೆಂಬುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾದ ಚಪ್ಪರದಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ

ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂಬುದು ಕಾವ್ಯ, ಶಾಸನಾದಿಗಳಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳು ರಾತ್ರಿ ಪೂರ್ತಿ ನಡೆಯುವಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಭೂತಕೋಲ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಯಾವತ್ತೂ ಸಭಾಂಗಣದೊಳಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬಯಲು ರಂಗ ದಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬಯಲಾಟವೆಂದು ಕರೆದರೆ ಭೂತಕೋಲವನ್ನು ಬಯಲು ಕೋಲವೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಾತ್ರಿ ಬೆಳಗಾಗುವವರೆಗೆ ನಡೆಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲ ದಿಂದಲೂ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ.

ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನಾಗಲೀ, ಕೋಲ ನಡೆಯುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನಾಗಲೀ, ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿ ದೊರೆಯುವ ಬಿದಿರು, ಮಡಲು ಎಲೆಗಳಿಂದಲೇ ರಚಿಸುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಆಟಕ್ಕೂ, ಭೂತಕ್ಕೂ, ದೀವಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಕ್ರಮ. ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳು ಬರುವಾಗ ದೀವಟಿಗೆಗೆ ರಾಳದ ಹುಡಿ ಎರಚಿ ಬೆಂಕಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವಂತೆ ಮಾಡು ತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ''ಆಟದಾಯಗ್ ಜೀಟಿಗೆದಾಯನ ಮಿತ್‌ಕಣ್ಣ್'' (ಆಟದವನಿಗೆ ದೀವಟಿಗೆಯವನ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣು) ಎಂಬ ಗಾದೆ ಮಾತೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆ

ಜನಪದ ಆಚರಣೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಯೇ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆ ಯಿಂದೊಡಗೂಡಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಆವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಭೂತಕೋಲದ ಆವರಣ ನಿರ್ಮಾಣ ಗೊನೆ ಕಡಿಯುವುದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೆ ಬಯಲಾಟ ಕೇಳಿ ಹೊಡೆಯುವಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭೂತಕೋಲದಲ್ಲಿ ಭೂತ ನರ್ತಕನಿಗೆ ವೀಳ್ಯ (ಎಣ್ಣೆಬೂಳ್ಯ) ಕೊಡುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಆಡಿಸುವವರು ವೀಳ್ಯ ಕೊಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಒಂದು ಆಚರಣೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಾಗ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ನಡೆಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ನಡೆದ ಬಳಿಕ ಆಟ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ''ರಾಮಕೃಷ್ಣರು ಮನೆಗೆ ಬಂದರು ಬಾಗಿಲ ತೆರೆಯಿರೋ'' ಎಂಬ ಸ್ತುತಿಗೀತೆಯೊಂದಿಗೆ ಆಟ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕತೆ

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಿಂತ ಜನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಗಳ ವೀಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಬಯಲಾಟ ಇಲ್ಲವೇ ಭೂತಕೋಲ ನೋಡಲು ಬರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಾವುಕರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದು ಆರಾಧನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಭೂತಕೋಲ ಹರಕೆ ಹೇಳಿ ನಡೆಸುವಂತೆ ಹರಕೆಯ ಬಯಲಾಟವೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಆಸನ ಇಲ್ಲವೇ ಶಯನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಾವೇ

ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ವಿಧದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳುಂಟಾದರೂ ಪರಿಗಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ದ್ರೌಪದಿಯು ಪಾಂಡವರೈವರ ಮಡದಿ ಎಂಬುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತು. ಆಕೆಯ ಗಂಡಂದಿರಾದ ನಕುಲ, ಸಹದೇವರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿಕ್ಕ ಹುಡುಗರು ವಹಿಸಿದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಿರೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಆಸನದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದು ಇಂದ್ರನ ಸಿಂಹಾಸನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಾಕ್ಷಸರ ಆಸನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆಯಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ನ್ನಾಡುವಾಗ ದೇವಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಭೂತ ನರ್ತಕನಂತೆ ವ್ರತಾಚರಣೆಯಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಆಟದ ದೇವಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ವಂದನೆ ಸಲ್ಲಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಪ್ರಸಾದ ಹಂಚುವ ಪದ್ಧತಿ ಇದೆ. ಬಾಣಂತಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಮತ್ತು ರಜಸ್ವಲೆಯಾದವರು ಭೂತ ನೋಡಬಾರದು ಎಂಬ ನಿಷೇಧವಿದ್ದಂತೆ ಆಟ ನೋಡಬಾರದು ಎಂಬ ನಿಷೇಧವೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಪೂರ್ವರಂಗ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಭೂತ ಪರಿಚಾರಕರಿಂದ ಪೂಜಾರಿಗಳ ದರ್ಶನ (ಭಂಡಾರ ತೆಗೆಯುವುದು) ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಾಲಗೋಪಾಲ, ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳ ಕುಣಿತಗಳಿದ್ದಂತೆ ಯಕ್ಷಕೋಲದಲ್ಲೂ ಪೂರ್ವ ರಂಗವಿದೆ.

ವೇಷ–ಭೂಷಣಗಳು

ಭೂತಾರಾಧನೆ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಡುವೆ ಅನೇಕ ಕೊಡು–ಕೊಳ್ಳುಗೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಭೂತವೇಷದ ಕೆಲವು ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಬಿಗಿದು ಕೊಳ್ಳುವ ಅಣಿ ಎಂಬ ಪ್ರಭಾವಳಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರ ಬೇಕೆಂದು ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಭೂತ ವೇಷಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ತೆಂಗಿನ ಎಳೆಗರಿಯ ಕಿರುಗಣೆಯಂತಹ ಉಡುಗೆಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಾಲ್ ಮುಂಡು ಇದೆ. ಕಲ್ಲುರ್ಟಿ ದೈವದ ಕದಿರ್ ಮುಡಿ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಹೆಣ್ಣು ಪಾತ್ರದ ಕಿರೀಟವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಭೂತಾರಾಧನೆ ಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಕೆಲವು ಉಡುಗೆ–ತೊಡುಗೆ, ಅಲಂಕಾರ ಆಯುಧ ಪರಿಕರಗಳು ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹೆಸರಲ್ಲೂ ಸಾದೃಶವುಳ್ಳವುಗಳೆಂದು ಡಾ. ಕೆ. ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡರು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪದಗಳಾದ ಮುಂದಲೆಪಟ್ಟಿ, ಕೆಬಿನ, ಪೂಚೆಂಡ್, ಕೊರಲ್‌ದಂಡೆ, ತಲೆಪಟ್ಟ, ಎದೆಪಟ್ಟ, ಮಿರೆಕಟ್ಟ್, ಸೊಂಟಪಟ್ಟಿ, ಭುಜಪತ್ತ್, ತೋಳದಂಡೆ, ಕೈ ಬಂಗಾರ್, ಕಚ್ಚೆ, ತಿರುಮುಡಿ, ಜರಿಗೊಂಡೆ, ಕಡ್ತಲೆ, ಚವರಿ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮುಂದಲೆ, ಕರ್ಣಪಾತ್ರ, ಹೂವಿನ ಚೆಂಡು, ಕೊರಳಡ್ಡಿಗೆ, ಮುಡಿಕೇದಗೆ, ಎದೆಕಟ್ಟು, ಮೊಲೆಕಟ್ಟು, ಸೊಂಟಪಟ್ಟಿ, ಭುಜಕೀರ್ತಿ, ತೋಳ ಬಾಪು, ಕೈಚಿನ್ನ, ಕಸೆ, ಪಗಡಿ, ಗೊಂಡೆಜರಿ, ಖಡ್ಗ, ಚಾಮರ – ಹೀಗೆ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಗೊಂಡಿವೆ.

ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ

ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಳದಿ (ಅರಿದಾಳ) ಕೆಂಪು (ಇಂಗಳಿಕ) ಬಿಳಿ, ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳೇ ಎರಡೂ ರಂಗ ಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಧಾನ, ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳ ಬಿಂದು, ರೇಖೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯ ಬೆಡಗು ಅತ್ಯಂತ ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಭೂತಾರಾಧನೆಗಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣ ಹಾಗೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಷ್ಕೃತವಾದುದು.

ಕುಣಿತ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಭೂತ ನರ್ತನ ಅವುಗಳದ್ದೇ ಆದ ಕುಣಿತದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಇವು ಯಾವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಬಳಿಕ ತಾವು ಕಲಿತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಆರಾಧನೆ ಢಕ್ಕೆ ಬಲಿಯ ಕುಣಿತದ ಪ್ರಭಾವ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಾಗಿದೆ ಎಂದು ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಹೇಳಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುಣಿತವನ್ನು ಮಂಜೇಶ್ವರ ಗೋವಿಂದ ಪೈಯವರು ದೇಶೀ ಕುಣಿತವೆಂದೇ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮಾತುಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಭೂತಕೋಲದಲ್ಲಿ ಮದಿಪು ಇರುತ್ತದೆ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಅನುಕರಣೆಯಿಂದಲೇ ಬರುತ್ತದೆ ಹೊರತು ಓದಿ ಕಲಿತು ಬರುವುದಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಬರೆದು, ಬಾಯಿ ಪಾಠ ಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ವೇಷಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು. ರಾಮಾಯಣ –ಮಹಾಭಾರತದ ಕತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಈ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಬಳಿಕ ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಸಮಷ್ಟಿಯಾಗಿರ ಬೇಕು. ಮೂಡಲಪಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದು ಈಗಲೂ ಮುಂದುವರಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಭೂತಾರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಡ್ದನಗಳಿದ್ದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿವೆ. ಬಯಲಾಟಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡ ಹಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಇತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಹಳೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಗಳು ವಿವಿಧ ರಾಗ, ತಾಳ, ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನಡುಗನ್ನಡ ಭಾಷಾ

ಸ್ವರೂಪದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವು ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇನೇ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಆದರೂ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಗ್ರಾಮ್ಯ ಶಬ್ದಗಳು, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಪದಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುವ ಶೈಲಿಯು ತನ್ನದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯಾಗಿದ್ದು ಅದು ಉತ್ತರಾದಿ ಅಥವಾ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತರು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೋದಲು ಬಾರದ ಭಾಗವತರೇ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪದ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯ. ತಾವೇ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹಾಡನ್ನು ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳ ನಾದಕ್ಕನು ಸಾರವಾಗಿ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹಿಂದಿನ ಭಾಗವತರುಗಳು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ತಾರಕಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದಂತೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಎತ್ತುಗಡೆ, ನಿಲುಗಡೆಗಳಿಗೆ ಭಾಗವತರು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಮಟ್ಟು ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಭಾಗವತಿಕೆ ಪೂರ್ಣ ಅನುಕರಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದೀಯವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಈಗಿನ ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಲಾತ್ಕಾರವಾಗಿ ಹುದುಗಿಸಿ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪಾರಿ ಭಾಷಿಕ ಪದಗಳಾದ ಅಟ್ಟೆ, ಅಂಡು, ತಿರ್ಗಾಟ, ಆಟದ ಸೂಳೆ, ದಗಲೆ, ಚಿಟ್ಟೆಪಟ್ಟಿ, ಚೆಂಡು, ಬಾಲ್ಮುಂಡು, ಕೋಡಂಗಿ, ಹನುಮ ಕಿರೀಟ, ತಡ್ಪೆ ಕಿರೀಟ, ತಿರ್ಗಾಸ ನಡೆ ಮುಂತಾದ ಪದಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಬಂದುದೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸು ತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭೂತಕೋಲ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇವೆರಡೂ ಕೂಡ ಜಾನಪದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡವುಗಳು. ಭೂತಕೋಲವನ್ನು ಹಾಗೂ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ತರದವರು. ಭೂತಕೋಲಕ್ಕಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಣೀಯವಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಉತ್ಪನ್ನದಾಯಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡುದರಿಂದ ಮೇಲ್ವರ್ಗದವರು, ವಿದ್ಯಾವಂತರು ಈ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಗಿಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ–ಭೂತಾರಾಧನೆ ಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯಿತು. ಆರಾಧನಾ ಅಂಶಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾದುವು. ಜಾನಪದ ಕಲಾಂಶಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಂಡು ಈ ಕಲೆಯ ಮಹತ್ವ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಸ್ವೀಕರಣ ಮತ್ತು ಸಮನ್ವಯ ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ತತ್ವ. ಈ ತತ್ವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಜೀವಾಳ. ಇಂದು ಶಿಷ್ಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಜಾನಪದೀಯ ಸತ್ವದೊಂದಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಗಂಡುಕಲೆಯಾಗಿ ಮೆರೆದಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೃತಿಗಳು

– ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು 'ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾಲ್ಮೀಕಿ' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಅವನೇ ಮೊದಲಿಗೆ ಬರೆದುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಇದುವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಅವನಂತೆ ಕ್ರಮದಿಂದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ ರಚಿಸಿದವರಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಆತನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಋಷಿಯ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನೇ ಸೊಗಸಾಗಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದೂ ಆತನಿಗೆ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಬಿರುದು ತರಲು ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಆತನ ಕೃತಿಗಳು : ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಪಂಚವಟಿ, ವಾಲಿಸಂಹಾರ, ಉಂಗುರಸಂಧಿ, ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ – ಇವಿಷ್ಟು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ''ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಕಾಳಗ'' ಎಂಬ ಒಂದು ಸಂಕ್ಷೇಪದ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಇದೆ. ಇದು ಆತನದೇ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ''ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗ'' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ಆತನದೆಂದೂ ಅದು ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ (ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಭಾರತ)ದ ಛಾಯಾನುವಾದವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

ನನ್ನಲ್ಲಿರುವ ತಾಳೆಗರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ರಾಮಾಯಣ ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರಕಾರ ಸುಬ್ಬನು ಅಂಗದ ಸಂಧಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆತನು ತನ್ನ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ''ಅಂತು ಸಂಧಿ..... ಕ್ಕಂ ಪದ....ಕ್ಕೆ ಮಂಗಳ ಮಹಾ''॥ ಎಂದೂ ''ಕುಶಲವರು ಕೇಳಿ.... ಉಂಗುರ ಕೊಟ್ಟಾಯ್ತು'' ಎಂಬಲ್ಲಿಗೆ ಸಂಧಿ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿ ಎಂದೂ ಪ್ರತಿ ಸಂಧಿಯಲ್ಲೂ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅಂಗದ ಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಧಾನದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮನಸ್ಸು ಆತನಿಗಿರುತ್ತಿದ್ದರೆ ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಧಿ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಅಂಗದನ ಸಂಧಾನ ವಿಫಲವಾದೊಡನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧವೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೇ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕಥೆ ಸಮಾಪ್ತಿ ಮಾಡಿ ರಾಮನ ಅಯೋಧ್ಯಾಗಮನ–ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಗಳ ವಿವರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆತನಿಗೆ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಬರೆಯುವ ಕುತೂಹಲ ಏದ್ದಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಕುಶಲವರ ಕಾಳಗವು ಆತನದೇ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿಯ ಪದ್ಯಗಳಂತೂ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಛಾಯಾನುವಾದಗಳೇ ಆಗಿವೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಾದವಿಲ್ಲ.

ಬಾಲಲೀಲೆ, ಬಿಲ್ಲಹಬ್ಬ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಕೃತಿಗಳೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನವು. ಆದರೆ ಇಂದು ಪ್ರಚಲಿತ ವಿರುವ ಪಾರಿಜಾತ ಪ್ರಸಂಗವು ಬ್ರಹ್ಮಾವರ ಸುಬ್ಬನದು. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಪಾರಿಜಾತ ಪ್ರಸಂಗವು ಇಂದು ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. (ಇವರು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ದಿವಂಗತರಾದರು) ಆದರೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ಕವಿಗಳ ಮುಖ್ಯಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ, ಒಂದೇ ಪುಸ್ತಕವಾಗಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವನ್ನಿಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ : ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಆಧಾರಗಳೇನೂ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ, ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ಶ್ರೀ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ರಾಮಾಯಣದ ಹಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಹಿಡಿದು, ಅವನ ಕಾಲವು 1590ರಿಂದ 1620ರ ತನಕವೆಂದು ದೃಢಪಡಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಕಯ್ಯಾರ ಕಿಞ್ಞಣ್ಣ ರೈಯವರು ತಮ್ಮೊಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ ರಾಮಾಯಣ ಬರೆದ ಕವಿಯು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಕನಾಗಿದ್ದನೆಂದೂ ಆತನನ್ನು ಕುಂಬಳೆಗೆ ಆತನ ಹಿರಿಯರು ಕರೆತಂದು ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣನ ಸನ್ನಿಧಿಗೊಪ್ಪಿಸಿದರೆಂದೂ, ಆತನಿಗೆ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನೇ ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಬಾಯಿ ಬರಿಸಿದನೆಂದೂ ಕೇರಳೀಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಹೇಳಿದ ಕಥೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ, ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳೇ ಕಥಕ್ಕಳಿ ರಾಮಾಯಣ ಕ್ಕೆ ಮೂಲಸ್ರೋತವೆಂಬುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ನಿಜವಾದರೆ, ಅವನ ಕಾಲವು ಮತ್ತೆ 50 ವರ್ಷ ಗಳಾದರೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಸುಬ್ಬನು ''ಗಜನೋಹಿ'' ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಾದವಿಲ್ಲ. ಇದು ಆತನ ಮೊದಲ ಕೃತಿ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪದಬಂಧಗಳು ಆತನ ಉಳಿದ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಹಗುರವಾದವುಗಳು. ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆತನು ಕುಂಬಳೆ ಅರಸು ಜಯಸಿಂಹನನ್ನು ಹೆಸರೆತ್ತಿ ಅವನೂ ಗಜನೋಹಿ ಉತ್ಸವದ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡುದನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಪದ್ಯವು ಹೀಗಿದೆ:

ರಾಗ : ಘಂಟಾರವ   ತಾಳ : ಜಂಪೆ

ಗಜದ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಜಸುತನು ಬರುತಿರಲು
ಅಜನ ಪಿತ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುತಿರಲು ॥
.....
ಅಂಗ ವಂಗ ಕಳಿಂಗ ತುಂಗ ಕುಂತೀಭೋಜ
ಶಿಂಗರಾಯರು ಸಹಿತ ಮುಂಗಡೆಯೊಳಿರಲು ॥

ಸಿಂಗ ಭೂಪಾಲನನ್ನು ಸಿಂಗರಾಯ ಇಲ್ಲವೆ ಶಿಂಗರಾಯ, ಶಿಂಗರಸು ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಜನಜನಿತವೂ ಇದೆ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಸಿಂಗ ಭೂಪಾಲನೇ ''ಕವಿ

ಸಿಂಹ'' ಹೆಸರಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದು, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಕನ್ನಡಿಸಿದ ಕೃತಿ ''ಲಾಸ್ಯರಂಜಿನೀ'' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಸುಬ್ಬನು ಈ ಗ್ರಂಥದಿಂದಲೇ ''ಸಭಾಲಕ್ಷಣ''ವೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಆಕರವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆಂಬುದನ್ನು ಮುಂದೆ ಆಧಾರಯುಕ್ತವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲಿದ್ದೇನೆ.

ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳು ಧ್ವನಿಯುಕ್ತ

ಐರಾವತ ಪ್ರಸಂಗ : ಈ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಆಕರ ಗ್ರಂಥವು ಸದ್ಯ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಮೈಸೂರು ಆಸ್ಥಾನದಿಂದ ಒಂದು ಭಾರತ (ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸ ಭಾರತ) ಕಲ್ಲಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿತವಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ನಾನೂ ''ಐರಾವತ'' ಎಂಬ ಒಂದು ನಾಟಕ ನೋಡಿದ್ದೇನೆ. ಅಂತೂ ಅದೊಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಕಥೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬನು ಕವಿಯಾಗಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕುಂಬಳೆ ಅರಸನಲ್ಲಿ ಕಡುಗಲಿ ದಂಡನಾಯಕನೂ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಜನರ ಹೊಗಳಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅವನ ತಾಯಿ ಪಾರ್ವತಿಯ ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹ.

ಸುಬ್ಬನ ತಾಯಿ ಸ್ಥಾನಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದವಳು. ತಂದೆ ವೆಂಕಪ್ಪನು ಆಕೆಯನ್ನು ವರಿಸಿದುದು ಆ ಕಾಲದ ಮಡಿವಂತ ಹವ್ಯಕರಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿತ್ತು. ಆದರೂ ಆಕೆಯೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗದವಳೇ ಆದುದರಿಂದ ಯಾವ ಜಾತಿಕಟ್ಟನ್ನೂ ಮಾಡುವುದು ಅವರಿಂದಾಗಲಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಪ್ಪನನ್ನು ಕುಟುಂಬದಿಂದ ಹೊರಹಾಕಲಾಗಿತ್ತು. ಆತನು ಕುಂಬಳೆಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ವತಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದನು. ಅವನು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಚೆರುಗುನ್ನ (ತಿರುವಗ್ರ) ಅನ್ನಪೂರ್ಣೇಶ್ವರೀ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಚಕ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದನು. ಪಾರ್ವತಿಯನ್ನೂ ಸುಬ್ಬನನ್ನೂ ಕುಟುಂಬದ ಮನೆಗೆ ಪೂಜಾದಿ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ಸುಬ್ಬನ ದೊಡ್ಡಪ್ಪ-ಚಿಕ್ಕಪ್ಪಂದಿರಾಗಲಿ ಅಜ್ಜ ಮತ್ತು ಭಟ್ಟರಾಗಲೀ ಕರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ. ಕುಟುಂಬದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಾದ ಒಂದು ವ್ರತ ಉತ್ಸವವು ನಡೆಯಿತು. ಭೂರಿ ಸಂತರ್ಪಣೆಯೂ ನಡೆಯಿತು. ಸುಬ್ಬನಿಗಾಗಲಿ, ಅವನ ತಾಯಿಗಾಗಲಿ ಆಮಂತ್ರಣ ವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಕವಿ ಸುಬ್ಬನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತರಂಗಗಳೆದ್ದುವು. ಗಜನೋಹಿ ಪ್ರಸಂಗ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಇದರ ಪ್ರಕಾರ, ವೇದವ್ಯಾಸರು ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಬಂದು, ಗಜನೋಹಿ ವ್ರತದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗಾಂಧಾರಿಗೆ ಹೇಳಿಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕರೆದು ಒಂದು ಮಣ್ಣಿನ ಆನೆ ಮಾಡಲು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಅನೇಕ ಒಡ್ಡಾರರು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿ ಮಣ್ಣಿನ ಆನೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಗಾಂಧಾರಿಯ ಗಜನೋಹಿ ವ್ರತವು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಕುಂತಿಗೆ ಆಮಂತ್ರಣ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಈ ವರ್ತಮಾನ ತಿಳಿದ ಕುಂತಿ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅರ್ಜುನನು ಇಂದ್ರನ ಆನೆಯನ್ನು ತಂದು ಗಜನೋಹಿ ವ್ರತವನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕಥೆ ಮಹಾಭಾರತದ್ದು ಎಂದು ತೋರುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ಕೇವಲ ಕಲ್ಪಿತ

ವೆಂಬಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾರತ ಕಥೆಗೆ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಸುಬ್ಬನ ಗಜನೋಹಿ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೋದಿದಾಗ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆಯೇ ನಮಗೆ ಅದು ಕುಂತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತದೆ. ವೇದವ್ಯಾಸರು ಗಜನೋಹಿ ವ್ರತವನ್ನು ಉಪದೇಶಿಸಿ ತೆರಳಿದ ಕೂಡಲೇ ಗಾಂಧಾರಿಯು ಮಣ್ಣಿನ ಆನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವರು ಮಣ್ಣನ್ನು ಅಗೆದು ಓಡಿ ಓಡಿ ತರುವುದು, ಮಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಬುಟ್ಟಿಯೊಳು ಮಣ್ಣು ತುಂಬಿ ತರುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿವೆ. ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯ ಮಹಾರಾಣಿಯು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮಣ್ಣು ತರಹೇಳುವುದು, ಆ ರಾಜಪುತ್ರರು ಮಣ್ಣು ಹೊರುವ ವರ್ಣನೆ ತೀರಾ ಕಲ್ಪಿತವೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಹೊಳೆಯದೆ ಇರದು. ಆಮೇಲೆ, ಗಾಂಧಾರಿ ಗಜನೋಹಿಯನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಕುಂತಿಗೆ ಹೇಳಿಕೆ ಇರದ್ದರಿಂದ ಆಕೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಆಕೆ ಚಿಂತೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಮಾಂಗಲ್ಯವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಕಳಚುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕವಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ : ''ಮುಡಿಯೊಳಗಿದ್ದ ಪೂಸರ ಹರಿದು ಬಿಸಾಡಿದಳು. ಹಣೆಯ ಮೇಲಿಟ್ಟ ಕುಂಕುಮ ನಾಮ ಒರಸಿದಳು. ಸೊಂಟದ ಡಾಬು–ಪೈಜಣಗಳ ಕಳಚಿದಳು. ಕೊರಳ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರ ಹರಿದು ಬಿಸಾಡಿದಳು. ಕೈಯೊಳು ಜ್ವಲಿಸುವ ಹಸ್ತಕಡಗವ ಬಿಸುಡಿದಳು. ಕಣ್ಣ ನೀರಲಿ ಕಜ್ಜಳ ಕರಗಿಸಿದಳು. ಸೆಜ್ಜೆಯ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಹೊರಳಿದಳು''.

ಇಲ್ಲಿ ಕುಂತಿಯು ಸೌಮಾಂಗಲ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಎಲ್ಲಾ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ತ್ಯಜಿಸುವ ವರ್ಣನೆ ಯಿದೆ. ಪಾಂಡವರನ್ನು ಶತಶೃಂಗ ಪರ್ವತದಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಕುಂತೀದೇವಿ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಬರುವ ಮೊದಲೇ ವಿಧವೆಯಾಗಿದ್ದಳು ಎಂದು ನಾವು ಮಹಾಭಾರತ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿ ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ವಿಧವೆಯರು ಕಜ್ಜಳ, ಹೂವು, ಕುಂಕುಮನಾಮ, ಸೊಂಟಪಟ್ಟಿ, ಮುತ್ತಿನಹಾರ, ಕಡಗ ಮುಂತಾದ ಮಂಗಲ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಂತೂ ಧರಿಸುತ್ತಿರಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಸರ್ವವಿದಿತ. ಅಂದಮೇಲೆ ಸುಬ್ಬನು ಹೀಗೇಕೆ ವರ್ಣಿಸಿದನೆಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗದಿರದು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಕುಂತಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿರಬೇಕು.

ಸುಬ್ಬನ ತಂದೆ ವೆಂಕಪ್ಪಭಟ್ಟನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಚೆರುಗುನ್ನದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದನು. ಕುಟುಂಬದ ಹಿರಿಯರು ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪೂಜೆ ವ್ರತವನ್ನು ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಅಥವಾ ಮಣ್ಣಿನ ಆನೆ ಮಾಡಿ ಗಜಗೌರೀವ್ರತ ಪೂಜಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರ ಬೇಕು. ಆಗ ಸ್ಥಾನಿಕ ಸಮಾಜದ ಪಾರ್ವತಿಯನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ಕಂಡು ಆಕೆಗೆ ಕರೆ ಕೊಟ್ಟಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಬಲು ಬೇಸರವಾಗಿ ತನ್ನ ಸೌಮಾಂಗಲ್ಯಾಭರಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಳಚಿ, ಅದೇ ವೇದನೆಯಿಂದ ಹಾಸಿಗೆ ಹಿಡಿದಾಗ ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಆತ್ಮಾಭಿಮಾನ ಕೆರಳಿತು. ಆತನಿಗೆ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ಆಶ್ರಯವೂ ಇತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಆತನು ಅರಸನ ಪಟ್ಟದಾನೆ

ಯನ್ನೇ ತರಿಸಿ ತನ್ನ ತಾಯಿಯಿಂದ ಗಜಗೌರೀವ್ರತವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಮೆರವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಿಸಿರಬೇಕು.

ಕುಂತಿಯು ತಾನು ಮಾಡುವ ವ್ರತೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ಗಾಂಧಾರಿಯನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸಲು ಹೋದಾಗ ಗಾಂಧಾರಿಯು ''ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಏಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ? ಒಂದು ವೇಳೆ ಹೇಳಿಕೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾವು ಒಂದೇ ಮನೆಯವರಾದುದರಿಂದ ಬರಬೇಕಿತ್ತು'' ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕುಂತಿಯು ಕೊಡುವ ಉತ್ತರವೂ ಯೋಚನೆ ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದಾಗಿದೆ. ''ಅಂದು ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲಾ ಹೊರಹೋಗಿದ್ದರು. ನನಗೆ ಮನೆ ಕಾಯಬೇಕಿತ್ತು'' ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಕುಂತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಾರ್ವತಿಗೇ ಸರಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯ ಪಾಲುದಾರರಾದ ಪಾಂಡವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸದವರೋ ಭಟರೋ ಆರೂ ಇದ್ದಿಲ್ಲವೇ. ಮಕ್ಕಳು ಮತ್ತು ಕುಂತೀದೇವಿ ಮಾತ್ರ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದೇ ಎಂದು ಆರಿಗಾದರೂ ಸಂದೇಹ ಮೂಡದಿರದು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಕುಂತೀದೇವಿ ಮತ್ತು ಮಕ್ಕಳು ಮಾತಾಡುತ್ತಾ ''ತಾವು ಬಡವರು, ಬದಲೊಂದು ವ್ರತ ಮಾಳ್ಪೆವೆಂದರೆ ಅರೆವೀಸ ಕೈಯೊಳಿಲ್ಲ'' ಎಂದೂ, ಹಿರಿಯರು ಗಳಿಸಿಟ್ಟ ಭಂಡಾರವೆಲ್ಲ ಆ ಹಿರಿಮನೆಯಲ್ಲೇ ಇದೆಯೆಂದೂ ಮರುಗುವುದು ಕೇವಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ''ಬಲ್ಲಿದರೊಡನೆ ಬಡವರಿಗೆ 'ಮಾಯ' ಸಲ್ಲದು'' ಮುಂತಾದ ಹತ್ತು ಹಲವು ವರ್ಣನೆಗಳು ಸುಬ್ಬನ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತವಲ್ಲದೆ ಪಾಂಡವ-ಕೌರವರಿಗೆ ಅಷ್ಟು ಸಲ್ಲುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸುಬ್ಬನ ವೃತ್ತಾಂತ : ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತಾಗಿ ಈ ತನಕ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಿರಿಯರು ಹೇಳಿದಂತೆ ನನಗೂ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ದಂತಕಥೆ ನೆನಪಿದೆ. ಕುಂಬಳೆ ದೇವಸ್ಥಾನದ ವಠಾರದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕಮ್ಮ ಎಂಬ ಒಬ್ಬಳು ಸ್ಥಾನಿಕ ಸಮಾಜದ ಮಹಿಳೆಯಿದ್ದಳು. ಅವಳಿಗೆ ಪಾರ್ವತಿ ಎಂಬ ಚೆಲುವಿನ ಮಗಳಿದ್ದಳು. ಅವಳನ್ನು ಅಜ್ಜಕಾನ ಎಂಬಲ್ಲಿದ್ದ ಹವ್ಯಕ ಸಮಾಜದ ಮುತ್ತುಭಟ್ಟರ ಮಗ ವೆಂಕಪ್ಪ ನೆಂಬವನು ಮೋಹಗೊಂಡು ಮದುವೆಯಾದನು. ಅಂದಿನ ಜಾತಿಕಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ವಿರೋಧ ವೆಂದು ಕಂಡದ್ದರಿಂದ ವೆಂಕಪ್ಪನು ಮನೆ ಬಿಡಬೇಕಾಯಿತು. ಆತನು ಕೇರಳದ ಚೆರುಗುನ್ನ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಅನ್ನಪೂರ್ಣೇಶ್ವರೀ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಚಕನಾಗಿ ಜೀವನ ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದನು. ಈ ವೆಂಕಪ್ಪ-ಪಾರ್ತಿಯರ ಮಗನೇ ಸುಬ್ಬ. ಸುಬ್ಬನು ಪಾರ್ವತಿ (ಪಾರ್ತಿ)ಯ ಮಗನೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದನು. ಈ ಪಾರ್ವತಿಯ ಮನೆತನವೂ 'ಪಾರ್ತ್' ಎಂಬ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿತ್ತು, ಇದು ಇಂದಿನ ಪೆಲರದ ಸಮೀಪ, ಬಜಕ್ಕೂಡಲು ಎಂಬ ಸ್ಥಳದ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕರನ್ನು 'ಪಾರ್ತ್' ಎಂಬ ಮನೆಹೆಸರಿನೊಂದಿಗೆ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದ್ದಿರಬೇಕು. (ಉದಾ. : ಪಾರ್ತ್ ವೆಂಕಪ್ಪ ಶಾನುಭೋಗ, ಪಾರ್ತ್ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ). ಮುಂದೆ ಕೆಲವರು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಹೆಸರಿನವರನ್ನೂ ಪಾರ್ತ್‌ಸುಬ್ಬ

ಇಲ್ಲವೇ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರೆಂದೂ ಪಡೆದರು. ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬರೆಂದೇ ಹೆಸರು ಪಟ್ಟರು. ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಮಾಯಣ ಕರ್ತೃವಾದ ಹಾಗೂ ಪಾರ್ವತಿಯ ಮಗನಾದ–ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಚರಿತ್ರೆಯು ಅನೇಕ ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳಿಗೆಡೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಸುಬ್ಬನು ಕುಂಬಳೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ಜಯಸಿಂಹನ ಆಶ್ರಯ ಮತ್ತು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ–ಸಂಸ್ಕೃತಗಳನ್ನೂ, ಕತ್ತಿ, ಗದೆ, ಬಿಲ್ಗಾರಿಕೆಯೇ ಮುಂತಾದ ವೀರವಿದ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಅಭ್ಯಸಿಸಿದನು. ಆತನು ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಕವಿಯೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಲಲಿತಕಲೆಗಳಿಗೆ ಕುಂಬಳೆ ಸೀಮೆಯು ಖ್ಯಾತವಾಗಿತ್ತು. ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೇ ಕೃತಿರಚನೆ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಆಸಕ್ತಿಯಿದ್ದುದರಿಂದ, ರಾಜನ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿ, ಆತನು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದನು. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಯಾವುದೋ ಪುರಾಣದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಪುರಾಣಪುರುಷರದೇ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದುವು.

ಒಮ್ಮೆ ಸುಬ್ಬ ತನ್ನ ತಂದೆಯಿರುವ ಚೆರುಗುನ್ನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದನು. ವಿಶಾಲವಾದ ನೆಲ್ಲುಗದ್ದೆಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ ಅನ್ನಪೂರ್ಣೇಶ್ವರೀ ದೇವಿಯ ಆಲಯವನ್ನು ನೋಡಿದೊಡನೆಯೇ ಆತ ಭಾವಪರವಶನಾದನು. ಕೂಡಲೇ ''ಶರಣು ತಿರುವಗ ಶಾಲಿವಾಹಿನಿ, ಶರಣು ಶ್ಯಾಮಲ ರೂಪಿಣೇ'' ಎಂದು ಅನ್ನಪೂರ್ಣೇಶ್ವರೀ ದೇವಿಗೂ ಬತ್ತದ ಸಸಿಗೂ ಹೊಂದುವಂತೆ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆದನು. ಇಂದು ಆತನದೆಂದು ದೊರೆಯುವ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮೊದಲ ಸ್ತುತಿಪದವಾಗಿದೆ. ಸುಬ್ಬನು ಕೇರಳದ ಹಲವು ನಾಟ್ಯಗಳನ್ನೂ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ–ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು.

ಕುಂಬಳೆಯ ನೆರೆಕೆರೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಕಿ ಎಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಮನೆತನದ ಹುಡುಗಿ ಇದ್ದಳು. ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಅವಳಲ್ಲಿ ಅನುರಾಗ ಮೂಡಿತು. ಆದರೆ ಅವಳನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಡಲು ಅವಳ ಹಿರಿಯರು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಸುಬ್ಬನ ಕವಿಹೃದಯಕ್ಕೆ ಬಲುದೊಡ್ಡ ಪೆಟ್ಟಾಯಿತು. ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಕ್ರೌಂಚ ಹನನದ ಆಘಾತದಿಂದ ಶೋಕವುಂಟಾಗಿ ಶ್ಲೋಕವು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದಂತೆ, ಸುಬ್ಬನ ಪ್ರೇಮಭಂಗದ ದುಃಖದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಮಾಯಣದ ಪದಗಳು ಅವನಿಂದ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿದವು. ಆತನು ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭ ಸಿಕ್ಕಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಜಾನಕಿಯನ್ನೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವಳಿಗಾಗಿಯೇ ಮರುಗಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೆಲವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ರಾಗ : ಸಾರಂಗ ತಾಳ : ಅಷ್ಟ

ತರಬೇಕು ತರುಣಿಯಳ । ಕಾಮನ ಮುಂಗೈ
ಅರಗಿಣಿಯಂತಿಹಳ ಸ್ಮರನ ಸಿಂಗಾಡಿ ಪುರ್ಬಿನ ನೀರೆಮಲ್ಲಿಗೆ
ಪರಿಮಳಿಸುವ ಮೈಯ ವರಕರಿಗಮನೆಯ ॥1॥

ಪನ್ನಂಗನಿಭ ವೇಣಿಯ । ಪಂಕಜದೆಸಳ್ ಗಣ್ಣ ಕನ್ನಡ
ಜಾಣೆಯ ಹೊನ್ನ ಪುತ್ತಳಿಯಂತೆ ಮೆರೆವ ಕಾಮನ
ಕೈಯಕನ್ನಡಿ ಕದಪಿನ ಕಡುಸುಪ್ರವೀಣೆಯ ||2||

ಕಿರುನಗೆ ಮೊಗದೋಜೆಯ । ಲಾವಣ್ಯ ಭಾಸ್ಕರ ಕೋಟಿನಿಭ
ತೇಜೆಯ ವರಕುಂಭಕುಚೆಯ ಸರೋಜಗಂಧಿನಿಯ ಕೇಸರಿ
ಮಧ್ಯೆ ಮರಿಶುಕವಚನೆ ಶುಭಾಂಗಿಯ ||3||

ಆ ಜಾನಕಿಯನ್ನು ಆತನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದುದು ಈ ರೂಪದ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿದೆ.

ಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯನ್ನೇ ಬಹಳವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದರೂ ಜಾನಕಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಹಲವು ಹೊಸತನ್ನು ಆಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸೀತಾಪಹರಣವಾದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರಾಮನು ತಮ್ಮನೊಡನೆ ಹೇಳುವುದು :

ರಾಗ : ಕಾಂಭೋಜಿ ತಾಳ : ಜಂಪೆ

ಪೊಡವಿಗಿಡ ಮರಕಲ್ಲ ನೋಡಿದರೆ ಅರಿಸಿನದ
ಪುಡಿಯಂತೆ ತೋರುತಿದೆ ತಮ್ಮಾಮಡದಿ ಜಾನಕಿಯೆಂಬ ರತುನವವನು
ಕಾಣದಡಿ ಯಿಡಲಾರೆನಯ್ಯಯ್ಯೊ ತಮ್ಮಾ ||1||

ಏಳು ಜನ್ಮಾಂತರಕು ತಪವಗೈದರೂ ಇಂಥ
ಬಾಲೆ ಕೈ ಸೇರುವಳೆ ತಮ್ಮಾ ಮೇಲುಕೀಳೊಂದನರಿಯದ ಸತಿಯ
ದುರ್ನುಡಿಯ ಕೇಳಿ ನೀ ಬರಬಹುದೆ ತಮ್ಮಾ ||2||

ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಜಾನಕಿಯನ್ನು ನೆನೆನೆನೆದು ವಿಷ್ಕಂಭಾವಸ್ಥೆಯೂ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ಆತನ ಕವಿವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದರೇ ಚೆಲುವು :

ರಾಗ : ಘಂಟಾರವ ತಾಳ : ಏಕತಾಳ

ಮಾರನಸ್ತ್ರ ತಾಗಿ ಬೀಗುವೇರಿತಲ್ಲೆ ಬಾಲೆ
ನಾರಿ ಎನ್ನ ಮೇಲೆ ದಯವ ನೀ ತೋರೆ ದಮ್ಮಯ್ಯಾ ||1||

ಚಪ್ಪರ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಚಂದದ ಉಯ್ಯಾಲೆ
ದರ್ಪಕನಾಟದಿ ನಿನ್ನ ದಣಿಸುವೆ ನಾ ಮುನ್ನ ||2||

ಸೃಷ್ಟಿ ಈರೇಳರೊಳೆಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠನಹೆ ಜಾಣೆ
ಪಟ್ಟದ ರಾಣಿತ್ವ ನಿನಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಬಾಳ್ವೆ ಕಾಣೆ

ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ನಿರಾಶೆಯೂ ಉಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆತನು ಬೇರೆ ಹೆಣ್ಣನ್ನು

ಮದುವೆಯಾಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಒಬ್ಬನೇ ಮಗನಾದುದರಿಂದ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಅವನ ಕುಲವು ಅಲ್ಲಿಗೇ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿ. ಇದನ್ನು ಕವಿಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕೇಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೊಗಸು : (ಇದು ಮಂಡೋದರಿ ರಾವಣನಿಗೆ ಹೇಳುವಂತಿದೆ)

ರಾಗ : ತೋಡಿ ತಾಳ : ಅಷ್ಟ

ಕುಲವೇ ಸಂಹಾರವಾಗುವ ಕಾಲ ಬಂತು ಇಳೆಯೊಳ್ ಬಾಳಿರುವಂಥ
ಋಣವೆಲ್ಲ ಸಂತು ಇಳೆಯ ನಂದನೆ ಸಿಕ್ಕಳೇತಕೀ ಭ್ರಾಂತು ಉಳಿಯದು
ಪ್ರಾಣ ಸಾರಿದೆ ನಾನಿಂತು ||

ಹೀಗೆ ಸುಬ್ಬನು ತಾನು ಬರೆದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ವೃತ್ತಾಂತಗಳನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆತನು ತನ್ನರಸ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನನ್ನೂ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಐರಾವತ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಮೆರವಣಿಗೆಯ ಸಂದರ್ಭ. ಮುಂಗಡೆ ಯಲ್ಲಿ ಸಿಂಗರಾಯರು ಇದ್ದುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಅಂಗದ ಸಂಧಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಹಸ್ತನ ಬಾಯಿಯಿಂದ ರಾವಣ ನೆವವಿಟ್ಟು ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನನ್ನೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಉದಾ. :

ರಾಗ : ಕಾಂಭೋಜಿ ತಾಳ : ಅಷ್ಟ

ಸಂಗರ ವಿಜಯ ವಿಹಾರ । ಶಿವಲಿಂಗ ಪೂಜೆಯಲಿ ವಿಸ್ತಾರ ।
ಚತುರಂಗ ವೇದದ ಸದ್ವಿಚಾರ । ಕರು
ಣಂಗಳಿಂದಖಿಳ ಲೋಕಂಗಳ ಪೊರೆವ ಉತ್ತುಂಗ
ಬಲಾಢ್ಯ ಶ್ರೀ ಮಂಗಳ ಕಾಂತಿಯ

ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಮವಿಶೇಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾದರೂ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನ ಬಿರುದುಗಳೆಂದು ತಲೆಂಗೆರೆ ಶಾಸನವನ್ನೋದಿದಾಗ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಸುಬ್ಬನು ತನ್ನ ಪ್ರಸಂಗದ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ವಪುರೇಶನ ದಯೆಯಿಂದ ಈ ಸಂಧಿ ಪೂರೈಸಿದನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕಣ್ವಪುರೇಶನೆಂದರೆ ಕಣ್ವಪುರ ಇಲ್ಲವೆ ಕಣ್ವಾರ ಗೋಪಾಲ ಕೃಷ್ಣರ ಹೆಸರೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅರಸ ಸಿಂಹ ಭೂಪಾಲನನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ : ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕೇವಲ ಜಾನಪದ ವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಸುಳಿವು ನಮಗೆ ಹಳೆಯ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸರಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಶ್ರುತಿಗೆ ಮೇಳೈಸಿ ಹಾಡುವುದು ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮ್ಯಪದಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಅಧಿಕವಾಗಿದ್ದುವು. ಅವುಗಳನ್ನು ಚತ್ತಾಣ, ಬೆದಂಡೆ, ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ, ಎಕ್ಕಳಗಾನ, ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಚತ್ತಾಣ, ಬೆದಂಡೆಗಳು ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಲಿನವುಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಹಲವು ಕಂದಗಳು, ವೃತ್ತಗಳು,

ಗೀತಿಕೆ, ತ್ರಿಪದಿ ಅಲ್ಲದೆ ಜಾತಿ ಪದ್ಯಗಳುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯವು ಚತ್ತಾಣವೆನಿಸಿದರೆ, ಕಂದ, ವೃತ್ತ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಪದ್ಯಗಳುಳ್ಳ ಕಾವ್ಯಗಳು ಬೆದಂಡೆ ಕಬ್ಬಗಳಾಗಿದ್ದುವು. ಇವು ಯಕ್ಷಾಟದಲ್ಲಿ ಗಾನಕ್ಕೆ ಬಳಸಲ್ಪಡುವವುಗಳಾದ ಶುದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಆ ಕಾಲದ ಪುರಾಣ ಹೇಳುವ ಕವಿಗಳು ಸಲ್ಲದ ಪದಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿ ಶ್ರುತಿದುಷ್ಟ, ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟ, ಅರ್ಥದುಷ್ಟ, ಗ್ರಾಮ್ಯ, ನೀರಸ, ಅಪ್ರತೀತಿ ಮೊದಲಾದ ದೋಷಯುಕ್ತ ಪದಗಳನ್ನೇ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ರಚಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಬೆದಂಡೆ, ಎಕ್ಕಳಗಾಣ, ಬಾಜನಗಬ್ಬ ಮುಂತಾಗಿ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷ ವಾದ ಪರಿಣತಿಯಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಕುಂಬಳೆಯ ಅರಸ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಕಾವ್ಯನಾಟ ಕಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನೂ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯಗಳನ್ನೂ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅಂಥ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯರಿತವರನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಪ್ರಚಾರಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿದ್ದನು. ಸುಬ್ಬನು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಕಲಿತುಕೊಂಡುದಲ್ಲದೆ ಹೊರನಾಡಾದ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಿದ್ದ ಕಥೆಯ ಆಟ (ಕಥಕ್ಕಳಿ)ದ ಒಳತಿರುಳನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ತಾಳ–ರಾಗಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಯನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡನು. ಇಂದು ಎಕ್ಕಳಗಾಣವೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲ. ಅದು ಬೇರಾವುದೋ ಒಂದು ಹಾಡಿನ ಭೇದವೆಂದು ಭ್ರಮಿಸಿದವರಿದ್ದಾರೆ. 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಶಬ್ದವು 'ಎಕ್ಕಗಾಣ'ವೆಂದಾಗಬಹುದಲ್ಲದೆ ಎಕ್ಕಳಗಾಣ ವೆಂದಾಗದು ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ''ಯಕ್ಷಾಟಗಾನ''ವೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡು ತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಯಕ್ಷಾಟಗಾನದ ತದ್ಭವವೇ ಎಕ್ಕಳಗಾಣ(ನ)ವೆಂದಾಗಿದೆ. ಸುಬ್ಬನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಅಗತ್ಯವಾದ ಚತುರಸ್ರ ತಾಳಗಳನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಪ್ತತಾಳಗಳನ್ನೂ ಅಗತ್ಯವಾದ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಸಾಂಗೋಪಾಂಗವಾಗಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಒಂದು ಮೇಳ ವನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿದ್ದನು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಶುಕವಿಗಳಿದ್ದರು. ಅವರು ಪುರಾಣವನ್ನು ಬಲ್ಲವರಾದ್ದ ರಿಂದ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಶೀಘ್ರಕವಿತೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದೋಷಗಳುಂಟಾಗುತ್ತಿದ್ದುವು. ಸುಬ್ಬನು ಸುಲಭ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣನ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬರೆದನು. ಒಂದು ರಾತ್ರಿಗೆ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಕರಣವಾಗಿ ಆತನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಈ ಪ್ರಕರಣಗಳೇ ಮುಂದೆ 'ಪ್ರಸಂಗ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದವು.

ಸುಬ್ಬನ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸುಲಭ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿವೆ. ಅವನು ರೂಢಿಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ತನ್ನ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಣೆ ಉಂಟು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜನರ ಜೀವನವನ್ನು ಆದರ್ಶಮಯವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕಲೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಾದಿ ಪುರಾಣಗಳು ವೇದೋಕ್ತ ಧರ್ಮವನ್ನು ಜನರಿಗೆ ಸುಲಭ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ

ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವುಗಳು. ಅಂಥ ಪುರಾಣಗಳು ಶ್ರವಣ ಬೋಧಕಗಳು. ಇವುಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಬೋಧಕಗಳಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿ ಬಧಿರ, ಕುರುಡ, ಪಾಮರ, ಪಂಡಿತ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮೇಲು–ಕೀಳೆಂಬ ನಾನಾ ವರ್ಗದವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಬೋಧಕವಾಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹರಿಕಥೆ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವಂತಾದುವು. ಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ರಾಮಾಯಣದ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆಯಾದರೂ, ಕೆಲವೆಡೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಕೊಂಚ ಮಿಂಚು ತರಲೆಂದೋ ಏನೋ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡುದೂ ಇದೆ.

'ಪಂಚವಟಿ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ಪರ್ಣಕುಟೀರದಲ್ಲಿ ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸೀತೆಯರಿದ್ದಾಗ, ಶೂರ್ಪನಖಿ ಬಂದು ರಾಮನೊಡನೆ ಕಾಮಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡುತ್ತಾಳೆ. ರಾಮನು ತಾನು ಧೃತದಾರಾ ಆಗಿದ್ದೇನೆಂದೂ ಆದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕರೆತಂದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನೇ ಯೋಗ್ಯನೆಂದು ಕಂಡು ಆತನನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆತನು ತಾನು ರಾಮನ ದಾಸನೆಂದೂ ದಾಸನಾದ ತನ್ನನ್ನು ಮದುವೆಯಾದರೆ ದಾಸಿಯಾಗಿರ ಬೇಕಾಗುವುದೆಂದೂ ಹೇಳಿ ರಾಮನಲ್ಲಿಗೇ ಹೋಗು. ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಸುಂದರಿಯಲ್ಲ; ಅಲ್ಲದೆ ಈಗ ಹಳೆ ಹೆಂಡತಿ ಎನಿಸಿರುವುದರಿಂಧ ರಾಮನು ನಿನ್ನನ್ನೇ ಮದುವೆಯಾಗುವ ನೆಂದೂ ಆಮಿಷ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಡ್ಡಿಯಾದ ರಾಕ್ಷಸಿಯು ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನರಿಯದೆ ರಾಮನ ಬಳಿ ಬಂದು ಕುರೂಪಿ ಮತ್ತು ವೃದ್ಧೆಯಾದ ಸೀತೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಸಮೇತವಾಗಿ ತಾನು ನುಂಗಿ ಬಿಡುತ್ತೇನೆಂದೂ, ರಾಮನೊಡನೆ ಗಿರಿಗುಹೆಗಳಲ್ಲಿ ಸುಖಿಸಿ ವಿಹರಿಸುತ್ತೇ ನೆಂದೂ ಹೇಳಿದಳು. ರಾಮನು ಲಕ್ಷ್ಮಣನನ್ನು ಕರೆದು ಕಾಮುಕಿಯಾದ ರಾಕ್ಷಸಿಯನ್ನು ವಿರೂಪಗೊಳಿಸಲು ಆಜ್ಞಾಪಿಸಿದನು. ರಾಮನ ಆಜ್ಞೆಯಂತೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಆಕೆಯ ಕರ್ಣನಾಸಾಚ್ಛೇದ ಮಾಡಿದನು.

ಸುಬ್ಬನು ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ರಮಣೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿ ತಾನು ಕುಲವತಿ, ಸುಂದರಿ, ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿ, ಬಿಂಬಾಧರೆ ಎಂದೂ ರಾಮನು ಪೃಥ್ವೀಪತಿ, ಸೂರ್ಯ ಪ್ರಕಾಶ ವುಳ್ಳವ, ಅರಗಿಳಿ ಎಂದೂ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ ಸರಸವಾಡಲು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಣ ನನ್ನು ವರಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ತನ್ನ ಸಮೀಪ ಚದುರೆ ಸಣ್ಣವಳೊಬ್ಬಳಿದ್ದಾಳೆ. ತಮ್ಮನ ಜೊತೆಗೆ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ರಾಮನು ಅವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಬಳಿಗೆ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ತಾನು ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯೆಂದೂ ಅಣ್ಣನ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ತಂದು ತೋರಿಸಿದರೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶೂರ್ಪನಖಿ ರಾಮನಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಗತಿ ತಿಳುಹಿದಾಗ ಆತನು 'ಚದುರೇ ಬಾ' ಎಂದು ಕರೆದು ಆಕೆಯ ಬೆನ್ನಲ್ಲಿ ಗುರುತು ಬರೆದು ಕಳುಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಣ್ಣನ ಈ ಆಜ್ಞೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಲಕ್ಷ್ಮಣನು ಆಕೆಯ ಮೊಲೆಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮೂಗನ್ನು ಕೆತ್ತುತ್ತಾನೆ, ಕಿವಿ ಕೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ.

ಅಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಈ ರುದ್ರಭಯಂಕರ ದೃಶ್ಯವು ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ಕುಚಚ್ಛೇದವು ನಮ್ಮೂರ ರಾಮಾಯಣಗಳಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಲು ಹಿಂದೆ ಕುಂಬಳೆ ಅರಸರಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರೂ ವ್ಯಭಿಚಾರ ಮಾಡಿದ್ದು ರುಜುವಾತಾದಾಗ ಅವರ ಕಿವಿ, ಮೂಗು ಮತ್ತು ಮೊಲೆಗಳಿಗೆ ಗಾಯ ಮಾಡಿ ಶಿಕ್ಷಿಸುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತಂತೆ. ತೌಳವ ರಾಜ್ಯಭಾರ ಕ್ರಮದ ದಂಡನೀತಿ ಇದಾಗಿತ್ತಂತೆ. ಇದರ ಮುಂದಿನ ಹಂತವಾಗಿ, ಅವರು ಕೆಟ್ಟುಹೋದ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಹತ್ತು ಮಂದಿಯ ಎದುರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬೆಂಕಿಯ ಕುಂಡವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿ, ಆ ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ಕಡೆಗೆ ಹಾರುವಂತೆ ಹೇಳಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದಾಗ ಆಕೆ ಶುದ್ಧವಾದಳು ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ ಆದಿವಾಸಿಗಳ ಕೆಲವು ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಇದೆಯಂತೆ. ಇದಕ್ಕೆ ''ಸುಡು ಸುದ್ದೊ'' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಸೀತೆಯ ಅಗ್ನಿಪರೀಕ್ಷೆ ಈ ''ಸುಡುಸುದ್ದ''ದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ದಿ. ಮಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈಯವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲಾ ಧ್ವನಿಯುಕ್ತವಾದವುಗಳು. ಪಂಪನಂತೆ ಸುಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ಅರಸನ ಹೆಸರನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕುಂಡಲಮಣಿ ಭೂಷಿತ, ಮಂಡಲ ನಾಯಕ, ಕಾಮಸನ್ನಿಭ, ಸಂಗರ ವಿಜಯ ವಿಹಾರ ಮುಂತಾಗಿ ತನ್ನನ್ನೂ ಹೊಗಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆದಿಕವಿ, ಮಹಾಕವಿ. ಆತನ ಕವಿತೆಗಳು ಸುಲಭ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದವುಗಳು. ಎಡೆಯೆಡೆಯಲ್ಲಿ ನಾಡಗಾದೆಗಳು, ನಾಡಿನ ಜನರ ಆಡುಮಾತುಗಳು ಆತನಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿವೆ.

ಉದಾ. : ''ಬದನೆಕಾಯಿಯನ್ನು ಪರಬ್ರಹ್ಮವೆಂದ ಹಾಗೆ'' ''ಬರಿಗುಲ್ಲು ನಿದ್ದೆ ಕೇಡು'' ''ಬೀಸಿದ ಕೈ ತಪ್ಪಿದರೆ ಸಾಸಿರ ಕಾಲ'' ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕಲ್ಲೊಳ್ಳಂಬುಜವರಳಿದರೆ, ಮಲ್ಲಿಗೆ ದುರ್ಗಂಧ ವಾದರೆ, ಬೆಕ್ಕಿಗೆ ಕೋಡು ಬಂದರೆ ಮುಂತಾದ ಆಗಲಾರದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಸ್ವತಃ ಸಿದ್ಧ ವಾಗಿವೆ. ಆತನ ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಓದಿದರೆ ಈ ತರದ ಗಾದೆಗಳು, ಉಪಮೆಗಳು ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲ ದಷ್ಟು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಶೋಭಾನೆಗಳೂ ಅವನ ಬರವಣಿಗೆ ಯ ಮೇಲೆ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರಬೇಕು. ಒಟ್ಟಿ ನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಕನ್ನಡನಾಡು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕಾದ ಮಹಾನ್ ಚೇತನವೆಂದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ

– ಡಾ|| ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ

'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲೇ ಗಾನದ ಸ್ಥಾನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಯಕ್ಷನೃತ್ಯವೆಂದೋ, ಯಕ್ಷ ನಾಟಕವೆಂದೋ ಕರೆಯದೆ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿರುವುದು ಅದರ ಗಾನದ ಮಹತ್ತ್ವದಿಂದ. ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಕ್ಯ 'ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ತಥಾ ನೃತ್ಯಂ ತ್ರಯಂ ಸಂಗೀತಮುಚ್ಯತೇ' ಎಂದು ಗೀತ–ವಾದ್ಯ–ನೃತ್ಯ ಈ ಮೂರೂ ಮೇಳೈಸಿರುವುದೇ ಸಂಗೀತವೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಆಂಧ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಅದಿಭಟ್ಟ ನಾರಾಯಣದಾಸ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದುಂಟು :

'ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಗೂಡ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಪ್ರಣೀತಮುಲೇ
ಶ್ರುತಿಲಯಾತ್ಮಕಮ್ಮೈ ರಾಗವೈವಿಧ್ಯಮು
ಜಾತಿ ಮೂರ್ಛನಾಯುತಮ್ಮೈನ
ಸ್ವರಲಾಪಯುಗಲಿಗಿನ ಗೇಯರಚನ'

– ಈ ವಿವರಣೆಯಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಹೇಳಿದಂತಹ ಶ್ರುತಿ ಲಯಗಳಿರುವ ರಾಗವೈವಿಧ್ಯವೂ, ಜಾತಿ ಮೂರ್ಛಣೆ ಸ್ವರಾಲಾಪಗಳೂ ಇರುವ ಗೇಯ ರಚನೆಯೆಂಬುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬ 'ಬತ್ತೀಸಾಕೃತಿ ರಾಗತಾಳವಿಧದಿಂ ಯಕ್ಷ' ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಂದರೆ ಅವನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗ–ತಾಳಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು ಎಂದ ಹಾಗಾಯಿತು. ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂವತ್ತೆರಡು ರಾಗಗಳಿದ್ದ ವೆಂಬುದನ್ನು ಅವರ 'ತುತ್ತೂರು ತೂರೆಂದು ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಗಳನು ಚಿತ್ತವಲ್ಲಭ ತನ್ನ ಕೊಳಲಲ್ಲೂದಿದನು' ಎಂಬ ಕೀರ್ತನೆಯಿಂದ ತಿಳಿಯುತ್ತೇವೆ. ಡಾ|| ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಪ್ರೌಢರಾಯನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ದ್ವಾತ್ರಿಂಶತ್ ರಾಗಗಳ ಕುರಿತು ಉಲ್ಲೇಖವಿರುವುದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಪೂರ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿದ್ದಂತಹ 'ದ್ವಾತ್ರಿಂಶದ್ರಾಗ ಸಂಮಿಸ್ರಂದ್ವಾತ್ರಿಂಶತ್ತಾಲ ಲಾಲಿತಂ'. ಇದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1650) ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಕರ್ತ ರಾಗ ಪದ್ಧತಿಗಿಂತಲೂ ಹಿಂದಿನ ರಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿಂತ ಪೂರ್ವದ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗಪದ್ಧತಿ ಕ್ಷೀಣವಾಗುತ್ತಾ

ಬಂದಿರಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ, ರಾಮಯಾಮಾತ್ಯ, ದಾಮೋದರ ಪಂಡಿತ ಮುಂತಾದವರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಪೂರ್ವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಗಗಳೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು ಎಂದು ನಾವು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ರಸಾನುಗುಣವಾದ ರಾಗಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಪಂಡರೀಕ ವಿಠಲ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದು, ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೂ ಇದೇ ಕ್ರಮವನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಒಂದು ಪ್ರಬಂಧಗಾಯನವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಗ ಸೌಂದರ್ಯದ ಸಕೃದ್ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಇರುವಂತಹುದಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡಿನ ಉದ್ದೇಶ ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಸ್ಫುಟತೆ ಮಾತ್ರ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ರಾಗವೊಂದರ ಸ್ವರಸಂಚಾರ ವಿನ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪದ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ತತ್‌ಕ್ಷಣ ರಾಗವೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜೀವ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಾಪನೆಗಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೊರಹೊಮ್ಮಬೇಕು. ಧಾತುವಿಗಿಂತಲೂ ಮಾತು ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಿದು. ಜೊತೆಗೆ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಗತಿಯನ್ನು ಉನ್ಮೀಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ ವಿಭಿನ್ನ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಾಳಾಂತರಕ್ರಿಯೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಶೇಷತೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಒಂದು ತಾಳದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಪದ್ಯವು ಮೂರು–ನಾಲ್ಕು ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿ ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಇಂಬಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇದು ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಪದ್ಯಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಎರಡು ತಾಳಾವರ್ತದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನಂತರ ಅಷ್ಟೇ ಆವರ್ತ ಕಾಲದ ತತ್ಕಾರವನ್ನು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲು ಅವಕಾಶ ವೀಯುವ ಜತಿಕ್ರಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಮತ್ತೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಪ್ರಾಯಃ ಈ ಕ್ರಮ ಪದ್ಯಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದು ಕ್ರಮೇಣ ಆರಂಭಕ್ಕೂ ನೆಲೆಗೊಂಡಿರ ಬೇಕೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಉದಾ : ಝಂಪೆತಾಳ

ಪದ್ಯ – ಕೇಳು ನಾರದ ಮುನಿಪ

ಮುಕ್ತಾಯ – ತಾತಾ ಕಡ್ತಕ ತಾಗಡ್ ತದ್ದಿನ್ನಕ್ಕ ತೈಕಡ್ತಕ ತತದಧಿಗಿಣ

ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳ

ಪದ್ಯ – ನೋಡಿ. ನಿರ್ಮಲ, ಜಲಸ, ಮೀಪದಿ

ಮುಕ್ತಾಯ – ತಾಕಿಟತಕ, ತದಿಕಿಟ, ಕಿಟತಕ

ತಾತೈತಕ, ದಿತ್ತಾಂ, ದಧಿಗಿಣ

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ

ಡಾ|| ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ 'ಯಕ್ಷಗಾನ-ಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿ ದ್ದಾರೆ :

1) ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಧ್ಯಮ ರಾಗಗಳು ಕಡಿಮೆ.
2) ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳು ಕೆಲವೇ ಧಾತುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿವೆ.
3) ಇಲ್ಲಿಯ ರಾಗಸಂಚಾರ ಮಧ್ಯಸ್ಥಾಯಿ ಪಂಚಮದಿಂದ ತಾರಸ್ಥಾಯಿ ಮಧ್ಯಮದವರೆಗಿರುತ್ತದೆ.
4) ಷಡ್ಜ, ರಿಷಭ, ಗಾಂಧಾರ ಮುಂತಾದ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಕಂಪಿತ ಸ್ವರಗಳಿರುತ್ತವೆ.
5) ಘನವಾದ ಜಾರುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು, ನಯವಾದ ಪಲುಕುಗಳು ಕಡಿಮೆ.
6) ನೃತ್ಯಾನುಗುಣವಾದ ಗಾನವಿದ್ದು, ಸಂಗತಿಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿವೆ.
7) ಭಾವಾನುಗುಣವಾದ ಗತಿಪರಿವರ್ತನೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.
8) ಮಧ್ಯಮ ಶ್ರುತಿಯ ರಾಗಗಳು ಸಮಶ್ರುತಿ ಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ.
9) ಪದ್ಯದ ಒಂದು ಪಾಲಿನ ಬಳಿಕ ಮದ್ದಳೆ ಜತಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.
10) ಪದ್ಯದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡನೇ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು 150 ರಾಗಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ ಯಾದರೂ ಗಾಯನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅರ್ಧಾಂಶದಷ್ಟು ರಾಗಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ 35-40 ರಾಗಗಳಷ್ಟೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಪ್ರಮುಖ ರಾಗಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಶಂಕರಾಭರಣ – ತಾತ ಲಾಲಿಸು ಎನ್ನ ಬಿನ್ನಪ(ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ)

ಕಲ್ಯಾಣಿ – ವನದ ಫಲಗಳ ಕೊಯ್ದು ಲಕ್ಷ್ಮಣ (ಪಂಚವಟಿ)

ಕಮಾಚ್ – ಯಾರು ನೀನೆಲೆ ತರುಣಿ (ಶಕುಂತಲಾ ಪರಿಣಯ)

ಕಾಂಬೋಧಿ – ಅಡವಿ ಗಿಡ ಮರ ಕಲ್ಲು(ಪಂಚವಟಿ)

ಕಾನಡಾ – ನೋಡಿ ಬರುವ ಕೃಷ್ಣ ಪೋಗಿ ಅರ್ಜುನನ

ಕುರಂಜಿ – ತಾಯೆ ಕೇಳ್ ಫಲುಗುಣನ (ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ)

ಘಂಟಾರವ – ಕೇಳಯ್ಯಾ ನಮ್ಮ ತನು ಬಡವಾದುದ (ಶರಸೇತು ಬಂಧನ)

ತುಜಾವಂತು – ಯಾವ ನಾರಿಯ ಮೇಲೆ ಮನವಾಯ್ತು(ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ)

ದೇವ ಗಾಂಧಾರಿ – ಅವನೀಶ ಕೇಳು ಸುಧನ್ವನ ಸೋದರಿ (ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ)

ದೇಶ್ – ಕಂಡೆಯಾ ಸರಮೆ ರಾವಣ ಬಂದು (ಉಂಗುರ ಸಂಧಿ)

ಧನ್ಯಾಸಿ – ಯಾಕೆಲೋ ನಿನಗಿಂತ ಮಾತು (ವಿರಾಟ ಪರ್ವ)

ನವರೋಜು – ಎಂಥಾ ಚೆಲ್ವನೊ ಇವನು (ವಿದ್ಯುನ್ಮತಿ ಕಲ್ಯಾಣ)

ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ – ರಾಘವ ಮಾಡಿದ ಮಾಟಕ್ಕೆ (ಪಂಚವಟಿ)

ನೀಲಾಂಬರಿ – ಎಲೆ ಪಾಪಿ ಕೆಡಬೇಡ ಕುಲಕೆ ಮಾರಿಯ ತಂದೆ (ವಿರಾಟ ಪರ್ವ)

ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ – ಹೆಣ್ಣು ಜನ್ಮವೆ ಸಾಕು ಎನ್ನ ಕಂಡು ಮರೆಯಿರೊ (ಪಂಚವಟಿ)

ಪಂತುವರಾಳಿ – ಪಾಹಿ ಪಂಕಜ ದಳಲೋಚನ

ಬಿಲಹರಿ – ಕುರುಕುಲಾಗ್ರಣಿಯೆ ಕೇಳೈಯ್ಯ (ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ)

ಬೇಗಡೆ – ಕೇಳು ಭೀಷ್ಮಾಚಾರ್ಯ ಬಿನ್ನಪವ (ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ)

ಮಣಿರಂಗು – ಎಂತು ತಾಳುವೆನು ಈ ವಿಧದೊಳಿ ನ್ನೆಂತು ಬಾಳುವೆನು

ಮಧ್ಯಮಾವತಿ – ದೇವಾ ನೀ ಚಿತ್ತೈಸಿದೇನಯ್ಯಾ (ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ)

ಮಧುಮಾಧವಿ – ಹಂಸಕೇತನಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಕೇಳಿ (ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ)

ಮುಖಾರಿ – ಮಹಾರಾಜ ಕೇಳ್ವುದೀ ಕಲಾಪ (ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ)

ಮೋಹನ – ದೇವಾ ಲಾಲಿಸೈಯ್ಯ ಅಗ್ರಜ ವಾಸುದೇವ ಲಾಲಿಸೈಯ್ಯ (ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ)

ಮೋಹನ ಕಲ್ಯಾಣಿ – ಅಂಥಾ ಚೆಲುವೆಯೇನೇ (ಸೀತಾಪಹಾರ)

ಶಹನ – ಎಂದಗ್ರಜಾತಗೆ ಪೇಳಿ (ಹಿಡಿಂಬಾ ವಿವಾಹ)

ಶ್ರೀರಾಗ–ನೀನೇ ಕಲಿಹನುಮ (ಉಂಗುರ ಸಂಧಿ)

ಸಾರಂಗ – ಲಾಲಿಸು ವೀರ ಪಾರ್ಥ (ಶರಸೇತು ಬಂಧನ)

ಸುರುಟಿ – ಕೋಮಲಾಂಗಿ ಕೇಳೆ (ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ)

ಆರಭಿ – ಅಹುದೇ ಎನ್ನಯ ರಮಣಾ (ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗ)

ಹರಿ ಕಾಂಭೋದಿ – ಸುರುವಶ್ರು ಜಲವ ಮುಂಜೆರ ಗಿಂದ (ಹಿಡಿಂಬಾ ವಿವಾಹ)

ಹಿಂದೋಳ – ಕಾಂತ ಕೇಳೆನ್ನಸೊಲ್ಲ(ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗ)

ಆನಂದ ಭೈರವಿ – ಅಯ್ಯೋ ಮೋಹದ ಕಂದ (ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ)

ಜಂಜೂಟಿ–ತಂದೆಯಳಿದದಿನದಲ್ಲಿ(ಭೀಷ್ಮ ಪರ್ವ)

ಮಾಂಡ್ – ಎಲೆ ಎಲೆ ಹಾರ್ವಯಾರ್ಮ್ಯಾ ನೀನು (ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ)

ಭೈರವಿ – ಪನ್ನೀರ ರಾಮನಿಗೆ ಪಂಕಜಾಕ್ಷಿಯ ರೆರೆದು (ಸೀತಾ ಕಲ್ಯಾಣ)

ಪೂರ್ವಿ – ಬಿಸುಟು ಪೋದನು ರಥವ (ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ)

ತೋಡಿ – ತರುಣಿ ಕೇಳೆಲೆನಮ್ಮ ನಗರದ ಹೊರಗೆ (ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ)

ಕೇದಾರ್‌ಗೌಳ – ಪರಮ ಸುಂದರಿ ಪೇಳ್ ನೀನ್ಯಾರೆ (ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ)

ಅಠಾಣಾ – ಶ್ರೀ ಮನೋಹರ ಸ್ವಾಮಿ ಪರಾಕು (ಭೀಷ್ಮ ಪರ್ವ)

ಸಾವೇರಿ – ಗುರುವೆ ನಿನ್ನೊಳು ಸಮರಗೈವೆನು (ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ)

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಹೆಸರುಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ – ನಾಟವು ನಾಟಿಯಾಗಿಯೂ, ತೋಯವೇಗ ವಾಹಿನಿಯು ಚಕ್ರವಾಕವಾಗಿಯೂ ಹೊಸ ಹೆಸರು ಪಡೆದಿವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವೆಡೆ ಅಪಭ್ರಂಶ ಹೆಸರುಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಉದಾ : ಕಥನ ಕುತೂಹಲವು ಕದನ ಕುತೂಹಲವಾಗಾ, ಕಮಾಸ್ ರಾಗವು ಖಮಾಜ್ ಆಗಿ, ಯಮನ್ ಕಲ್ಯಾಣಿಯು ಯಮುನಾ ಕಲ್ಯಾಣಿಯಾಗಿ, ರೇವಗುಪ್ತಿಯು ರೇಗುಪ್ತಿಯಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಗೊಂಡಿವೆ. ಎರಡು ರಾಗಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ತಿಳಿಯದೆ ಅವುಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುವ ಸಂದರ್ಭ ಕೂಡಾ ಇದೆ. ನವರೋಜು–ಜಂಜೂಟಿ, ಶ್ರೀಗುಪ್ತಿ–ಭೂಪಾಲ, ದೇಶಾಕ್ಷಿ–ಬಿಲಹರಿ, ಸಾರಂಗನಾಟ–ಸಾವೇರಿ ಇವುಗಳ ಸಾಮ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಈ ಗೊಂದಲ ಉಂಟಾಗಿರುವುದು ಸಹಜ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆನಂದ ಭೈರವಿಯನ್ನು ನೀಲಾಂಬರಿಯೆಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಭಿನ್ನರಾಗಗಳು. ಆನಂದಭೈರವಿ 20ನೇ ನಠಭೈರವಿ ಜನ್ಯವಾದರೆ, ನೀಲಾಂಬರಿ 29ನೇ ಧೀರ ಶಂಕರಾಭರಣ ಜನ್ಯರಾಗ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿ 'ಆನಂದ ನೀಲಾಂಬರಿ' ಎಂಬ ಸಂಗಮನಾಮದಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಧ್ಯಮಾವತಿಯನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಧುಮಾಧವಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿ ಇದೆ. ಇವೆರಡೂ 22ನೇ ಖರಹರಪ್ರಿಯ ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳೇ. ಮೊದಲು ಮಧ್ಯಮ ಗ್ರಾಮದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾರಣದಿಂದ 'ಮಧ್ಯಮಾದಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ಒಂದು ಮಂಗಳ ರಾಗ. 'ನಾಂದಿಗೆ ನಾಟಿ, ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ' ಎಂಬ ಗಾದೆಯ ಮಾತೇ ಜನಜನಿತವಾಗಿ, ದೋಷ ಪರಿಹಾರಾರ್ಥ ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆದರೆ 'ಮಧುಮಾಧವಿ' ಈಗ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ ಹೋಗಿದೆ. ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಬಂದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಇದರ ಸಂಚಾರ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಶೈಲಿಯ ಮಧುಮಾಧ್ ಸಾರಂಗಕ್ಕೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೇಚಾಳಿರಾಗ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿಯ ನಾಯಕೀ ಕಾನಡಾಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾಂಬೋಧಿ ರಾಗದ ಸಂಚಾಲ ಅದರ ಪ್ರಾಚೀನರೂಪಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಾಮೋದಂ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕುರಂಜಿ ರಾಗದ ಮೂಲ ಜಾನಪದ ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದೆ. ಕೊರವಂಜಿ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶಂಕರಾಭರಣ ಜನ್ಯವಾದ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೊರವಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ರಾಗ ತುಜಾವಂತು. ಇದು ಈಗ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೂ ಮರೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಲಲಿತಪಂಚಮವೆಂಬ ರಾಗವೊಂದು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದೆ. ಹಿಂದೆ ತುಜಾವಂತುರಾಗ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿತ್ತು ಇದನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ವಲಯದಲ್ಲಿ ದ್ವಿಜಾವಂತಿ ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸ ಲಾಗಿದೆ. ದ್ವಿಜಾವಂತಿ ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ಜನ್ಯವಾದರೆ, ತುಜಾವಂತು ಮಾಯಾಮಾಳವ ಗೌಳ ಜನ್ಯರಾಗ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುರುಟಿ (ಇದು ಸೌರಾಷ್ಟ್ರೀ ಎಂಬುದರ ಅಪಭ್ರಂಶ). ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ಹಳೆಯರಾಗವಾಗಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಖ್ಯರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆನಿಸಿದೆ. ಮಾರವಿ ರಾಗವಂತೂ ಈಗ ಉಳಿದಿರು ವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ

ನಾವಿಂದು ರಾಗವೊಂದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಅವುಗಳ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರಾಗರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ವಿನಾ ಪ್ರಾಕೃತ ರೂಪದಿಂದಲ್ಲ. ನಮಗೆ ರಾಗಗಳ ಪ್ರಾಕೃತ ರೂಪಗಳು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ವಿನ್ಯಾಸ, ಸಂಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿವೇಚನೆಯ ರಾಗ ನಿರ್ಧಾರ ಕ್ರಮದಿಂದ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೇ. ಸಂಗೀತ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತಲೇ ಸಾಯುವ ಕಲೆಯಾದುದ ರಿಂದ ರಾಗವೊಂದು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿಂದೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರವಹಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಊಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಈಗಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಇನ್ನು ಮುಂದಿನ ಸಂಶೋಧನೆಗಷ್ಟೇ ಅದು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಳ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಣ ಎಷ್ಟು ಮೌಲಿಕವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಾಗಗಳ ಉಗಮ ಜನಪದ ಗಾಯನದಿಂದಲೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಗ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಈ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಹೊಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರಬೇಕು. ಉದಾ: ಶಹನ ಅಂತಹ ಜನಪದ ಮೂಲದ ರಾಗ.

ದ್ವಿಜಾವಂತಿಯ ಪ್ರಾಕೃತರೂಪ ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿತ್ತು. ಅದರ ಕೋಮಲ ಗಾಂಧಾರ ನಷ್ಟವಾಗಿ ಈಗಿನ ಸ್ವರೂಪವುಂಟಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ, ದೇಶಾಕ್ಷಿ, ನವರೋಜು, ರೇಗುಪ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಹಳೆಯ ರಾಗಗಳಿವೆ. ಈ ಹಳೆಯ ರಾಗಗಳ ಆಗಿನ ಗಾನಕ್ರಮ ನಮಗೆ ಈಗ ಎಟುಕದೇ ಹೋಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ್ಯಗಳೂ ಆಗಿನ ಬತ್ತೀಸ ರಾಗವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಸಂಚಾರ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಅಂಶಗಳಿವೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಪದ್ಧತಿಯ ರಾಗಗಳನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಡಾ॥ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ ಎಂದು ಕರೆದುದರ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕು.

ಕೆಲವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಸಹಜವೆಂದು ದೂರುವುದುಂಟು! ಅಷ್ಟು ಏರುಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃತಕವಾಗಿ ಹಾಡುವುದೇಕೆಂದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದುಂಟು! ಇದು ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಭೂತನರ್ತಕ ಯಜಮಾನನನ್ನು 'ಕರ್ತುಲೆಽಽಽಽ' ಎಂದು ಅಬ್ಬರಿಸುವುದು ಹೆದರಿಸುವುದಕ್ಕಲ್ಲ. ಅದು ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಶೈಲಿ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಆಲಾಪನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಕೃತಿಯೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ಅಸಮಂಜಸವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆ ಕೂಡಾ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯೇ ಒಂದು ಅವಾಸ್ತವ ಅದ್ಭುತಸೃಷ್ಟಿ. ಅಲ್ಲಿಯ ಆಹಾರ್ಯ, ವಾಚಿಕ, ನೃತ್ತ– ನೃತ್ಯಗಳು ಹೇಗೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯವೋ ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಗೀತ ಕೂಡಾ ವಾಸ್ತವ ಸ್ವರೂಪದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯ ಬಾರದು. ಆ ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯಶೈಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಜೀವಾಳ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತ ಈಗ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಅಪಾಯಗಳ ನಡುವೆ ನಿಂತಿದೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಲಘು ಸಂಗೀತದ ಅಪಾಯವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಿಗು ಸಂಗೀತದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಹಾಡುವುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾಯನ ತುಂಬಾ ಲಘುವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬಿಗುವಿನಿಂದ ಹಾಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿಯೇ ಮಾಯವಾಗುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಅಪಾಯಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ, ಅದೇ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸುವುದೇ ಸದ್ಯದ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಜಲುಗಳು

– ತಲೆಂಗಳ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಬಾಯಾರು

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಪ್ರವರ್ತನು ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ.ಶ. 16ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಆರಂಭವಾಯಿತೆಂದು ಸಂಶೋಧಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ರಾಮಪುತ್ರನಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ವಿಷ್ಣುವಾರಂಪಳ್ಳಿ ವಿರಚಿತ ''ವಿರಾಟಪರ್ವ'' ಪ್ರಸಂಗವು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹತೆಯುಳ್ಳ ಮೊದಲ ಪ್ರಸಂಗವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆಯೇ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚಿತವಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ ಅವುಗಳ ಆಟ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ''ಆದಿಪರ್ವ'' (ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು. 1300) ಎಂಬ ಕೃತಿಯು ಲಭ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅದುವೇ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಸಂಗವೆಂದು ಶ್ರೀ ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದಸ್ಸು ಎಂಬ ಅಧ್ಯಯನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಿರಾಟ ಪರ್ವವು ಪ್ರದರ್ಶನ ಯೋಗ್ಯ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿದ್ದು, ಆದಿಪರ್ವದ ನಂತರ ಮಹಾಭಾರತದ ನಡುವಣ ಕಥಾನಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದಲೂ ಆಗಲೇ ತೆಲುಗಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೂ ವಿರಾಟ ಪರ್ವಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೇ ಕೆಲವು ಕೃತಿಗಳಾದರೂ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ತರ್ಕಿಸಬಹುದು. ವಿಷ್ಣು ವಾರಂಪಳ್ಳಿಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 1564 (ಡಾ. ಕೋ. ಶಿ. ಕಾರಂತ – ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ). ವಿರಾಟ ಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗದ ರಚನೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹಾಡುಗಳು ಪಾದಪ್ರಾಸ ಲಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ವಿವಿಧ ಛಂದೋಬಂಧಗಳೂ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಆರಂಭ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತದನಂತರ ಅದೇ ಶತಮಾನದ ಮತ್ತು 17ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕುಂಬಳೆಯ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನಿಂದ (ಕ್ರಿ.ಶ. 1580 – 1620) ರಾಮಾಯಣದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚಿತವಾದವು. (ದಿ|| ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ – ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು). ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನು ದಕ್ಷಿಣ ಕೇರಳದ ತಿರುವಾಂಕೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಕಥಕ್ಕಳಿಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ತನ್ನೂರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ರೀತಿ ಅಥವಾ ತಟ್ಟು ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ತನ್ನದೇ ಆದ ನೂತನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಈಗ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿರಬೇಕು. 'ಸಭಾಲಕ್ಷಣ' ರಚನೆ ಮಾಡಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಂದು ನಿಯಮವನ್ನೂ

ಹಾಕಿದ ಮತ್ತು ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಪಂಚವಟಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಐರಾವತ, ಕೃಷ್ಣಚರಿತೆಯಂತಹ ಭಾರತ ಭಾಗವತಗಳ ಕಥಾನಕಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ. ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬತ್ತೀಸಾಕೃತಿ ರಾಗ ತಾಳ ಬಂಧಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ನೂತನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಹೊಸ ರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡವನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಇಂತಹ ನೂತನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಅನುಷ್ಠಾನ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನ್ನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಸಾರ, ಹೀಗೆ ಎರಡು ಘನಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸ್ವತಃ ಭಾಗವತನೂ ಆಗಿದ್ದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ ಮಾಡಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳು ಬಹಳ ಸರಳವಾಗಿಯೂ ರಸಭರಿತವಾಗಿಯೂ ಇದ್ದರೂ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಮೀರಿ ನಡೆದದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಎಂತಿದ್ದರೂ ಆತನ ಈ ಅದ್ಭುತ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಜನಮನವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ ಮತ್ತು ಹೃದಯವನ್ನು ತಟ್ಟಿದೆ. ಮೇಲಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಚಿತ್ರಣ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯಪ್ರಜ್ಞೆ, ಆಡು ಮಾತುಗಳು, ಸಂವಾದಗಳು, ಅಲಂಕಾರಗಳು ಧಾರಾಳ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾನ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬನ ನಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ಕವಿ ಅದೇ ಕಾಲದ ಬಾರಕೂರಿನ ದೇವೀದಾಸ (1600). ಈತ ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ, ಭೀಷ್ಮಪರ್ವ, ಸೈಂಧವವಧೆ, ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆ ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣಗಳಂತಹ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈತನ ಭಾರತದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸ ಭಾರತವೇ ಆಕರ ಗ್ರಂಥವಾಗಿದ್ದು ಪದ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಭಾರತದ ಕಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದಿಡುವುದೇ ಈತನ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತಮ ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯೂ ಆತನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಪದ್ಯ ರಚನೆಯ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಇವನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಕಪಟನಾಟಕ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗುವ ಕೃಷ್ಣನ ರಾಜತಂತ್ರ ಪ್ರವೀಣತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಕಂಡುಬರುವುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ದೃಶ್ಯ ಸಂಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರವೇಶಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಗಮನವಿತ್ತ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣನ ಮಾತುಗಳು ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇಂತಹ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವುಳ್ಳ ಪ್ರಸಂಗವಾಗುತ್ತದೆ.

ದೇವಿದಾಸನ ಬಳಿಕ ಅದೇ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ರಾಮಾಯಣ,

ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಭಾಗವತ, ದಶಾವತಾರಗಳ ಹಾಗೂ ಇತರ ಪೌರಾಣಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳ ಗಣಿಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ ರಚಿಸಿದರು. ಪುರಾಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಾಗೂ ಕಥೆಗಳ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೇ ಇವುಗಳಿಂದ ತುಂಬ ಸಹಾಯ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ರಾಗತಾಳಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಛಂದೋಬದ್ಧ ವಾಗಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವುಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅನಂತರ 18 ಮತ್ತು 19ನೆಯ ಶತಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಸೃಷ್ಟಿ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಕವಿಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಚನೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿತರಾದಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. (ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಶ್ರೀ ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಹೊಸಗನ್ನಡ ಪದ್ಯರಚನೆ ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ – 1927). ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಗೆರೊಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಯ್ಯನೆಂಬ ಕವಿ ಜಿಲ್ಲಾ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನಾಗಿದ್ದು (1840–70) ನಿತ್ಯ ಉದ್ಯೋಗದನಂತರ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನನಾಗು ತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾದರ್ಶನ- ಪ್ರೊ. ಟಿ. ಕೇಶವಭಟ್ಟ ಹಲವು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ).

''ಕಾವ್ಯೇಷು ನಾಟಕಂ ರಮ್ಯ''ವೆಂದು ಕೊಂಡಾಡಲ್ಪಡುವ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಏಕ ರೀತಿಯ ಛಂದೋ ಬಂಧಯುಕ್ತವಾದ ಕಾವ್ಯ ಇವುಗಳ ರಚನೆ ಗಿಂತ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಛಂದೋಬಂಧಯುಕ್ತ ವಾಗಿದ್ದು ಹಾಡುಗಬ್ಬವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಡಿಮೆಯದಲ್ಲ. ಇದು ಸ್ವಾನುಭವದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡಿದ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವು ದಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಶುಭಾಷಣದ ಸಂವಾದ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಧಿಕ ಶ್ರಮದಾಯಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ ಅದ್ಭುತ ವೇಷಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಅದು ಬಹು ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹರಹು ಹೆಚ್ಚುತ್ತಾ ಹೋಯಿತು.

ಆ ಮೇಲಿನ ಕಾಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ 19ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನೂತನ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟವನೆಂದರೆ ಕವಿ ಮುದ್ದಣನೆಂಬ ಹೆಸರಾಂತ ಕವಿ ನಂದಳಿಕೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾರಾಯಣಪ್ಪಯ್ಯ. ಈತನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿ 'ಕುಮಾರ ವಿಜಯ' (ಅಥವಾ ಶೂರ ಪದ್ಮಾಸುರ ಕಾಳಗ) ಛಂದಸ್ಸು ಮತ್ತು ಲಯಬದ್ಧವಾದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರಾಗತಾಳಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳಿಂದಲೂ ನೂತನ ಕಥಾನಕದಿಂದಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ತಕ್ಕುದಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಸಂಗ. 'ರತ್ನಾವತೀ ಕಲ್ಯಾಣ'ವೆಂಬುದು ಈತನ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃತಿ. ಇದೊಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕೃತಿ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಮೂಲ ಕೃತಿಯಿಂದ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿ ಹೊಸ ರೂಪತಾಳಿ ನಿಂತಿದೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪದ್ಯಗಳಿದ್ದು ಪಾತ್ರಗಳು ಮೈದಳೆದುನಿಂತಿದ್ದು ಒಡ್ಡೋಲಗ ಪ್ರವೇಶ ಮುಂತಾದ

ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕುಮಾರ ವಿಜಯವು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಯಮಕಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಇಡಿಕಿರಿದಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಉಪಮೆ ರೂಪಕಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಂತಿದ್ದು ಕೆಲವೆಡೆ ಹನ್ನೆರಡಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪಾದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ,ರೌದ್ರ, ಹಾಗೂ ಕಲ್ಯಾಣ ರಸಗಳು ಹೃದಯವನ್ನು ತಟ್ಟುವಂತಿದೆ. ಇದೊಂದು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮೌಲ್ಯವುಳ್ಳ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಮಜಲಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ 20ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬರುವಾಗ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪರಿಷ್ಕರಣೆಗಳು ಉಂಟಾದುವು. ಪುರಾಣ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವುದೇ ಶ್ರಮದಾಯಕವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ನೂತನ ಕಥೆಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದವು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಪರ ಮೇಳಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರೀ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ತಿರುಗಾಟ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನೂತನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ವೀಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸತೊಡಗಿದವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಗೆ ತೀವ್ರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟಂತಾಯಿತು. ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಹರಹು ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಪುರಾಣಗಳ ಹೊರತಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಕತೆಗಳು, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಜಾನಪದ ಕತೆಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದುವು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚನೆಗೊಂಡು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದವು. ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಭಾರೀ ಜನಾಕರ್ಷಣೆ ಪಡೆದದ್ದನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಈ ಕಾಲವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುವರ್ಣಯುಗವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಕೆಲವು ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕೇವಲ ಆಟಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿವೆಯಾದರೂ ಕೆಲವು ಕನ್ನಡ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಕಥೆ ಯನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರೂಪ ತಳೆದಿವೆ.

ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಂತೆ ಕಂಡರೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಳಪೆಯಾಗಿರು ತ್ತವೆ. ಛಂದೋವಿಮುಖವಾದ ಅವನ್ನು ಓದುವುದೂ, ಹಾಡುವುದೂ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳು ಸೀಮಿತವಾದಾಗ ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆಯು ಸಮರ್ಪಕವಾಗದೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ 'ಹೊರೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಛಂದೋಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುಗಬ್ಬದಂತಿರುವ ರಸಯುಕ್ತ ರಚನೆಗಳು ಮೂಡಿಬಂದಿದ್ದು ಅವು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿಯೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಚಿತವಾದರೂ

ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡವುಗಳು ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ. ಅಂದರೆ ಹಲವರು ಕೃತಿಕರ್ತರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೊಂದು ಕಾವ್ಯವೆಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಿರಬಹುದು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಕಥಾನಕಗಳು ದಶಾವತಾರ ಕಥೆಗಳಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹೋಗಿರಬಹುದು. ರಂಗಸ್ಥಳದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ದಶಾವತಾರದ ಕಥೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿ ಬೆಳಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಸತ್ಯ. ಜನಪದದ ಈ ವಿಧದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉಳಿವಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಜೀವಸತ್ವವನ್ನು ನೀಡಿದೆ ಮತ್ತು ನೀಡುತ್ತಲೇ ಇದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಸುಗ್ಗಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖಕನೂ ಕೂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ''ವಾಸವದತ್ತ ರತ್ನಾವಳಿ'', ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ''ಚಂದ್ರಾಭ್ಯುದಯ, ''ಶ್ರೀದೇವಿ ಶಾಕಂಭರಿ ವಿಲಾಸ'', ಇತಿಹಾಸದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ''ಜಗಜ್ಯೋತಿ ಬಸವೇಶ್ವರ'' ಕಾವ್ಯಕಥೆ ಗಳ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳಿಂದ 'ಮದನ ಮೋಹಿನಿ', ಸ್ಥಳೀಯ ಐತಿಹ್ಯಗಳ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ 'ಚಿನ್ನದ ಮಣೆ' ಎಂಬಿವೇ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ವೃತ್ತಿಪರ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಟ್ಟದ್ದುಂಟು. ನನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡರೆ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೂತನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ರಚಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸುವೆಡೆಗೆ ಶ್ರಮ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆಗಳೂ ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕಕ್ಕೆ ಹೋಲುವ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಥೆಗಳೂ ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕವಿಗಳು ಇಂತಹವನ್ನೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಜಾನಪದ ಕಥೆಯಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕವೆಂಬ ಶಾಖೆಯ ಒಳಗಡೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆ ಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಥೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಬೆನ್ನೆಲುಬು, ಪ್ರಸಂಗವೇ ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗವು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಆಟದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿರಿಸಬೇಕು. ಸಹೃದಯ ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳನ್ನು ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ತೃಪ್ತಿ ಪಡಿಸುವಂತಿರಬೇಕು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಪದ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸು ಲಯ ಹಾಗೂ ಪದಶಯ್ಯೆಗಳು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದು ಹಾಡುಗಾರರಿಗೂ, ಗಮಕಿಗಳಿಗೂ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಶ್ರುತಿಕಷ್ಟವಾಗದಂತೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ವಹಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಗತಾಳಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸವುದರೊಂದಿಗೆ ಕವಿಯ ರಚನಾ ಕೌಶಲ್ಯವೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಪಾತ್ರ ಪೋಷಣೆಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲು ಯೋಗ್ಯ ಅವಕಾಶ ಇರಬೇಕು. ಐದನೆಯದಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆಯ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ವೇಷಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಒಡ್ಡೋಲಗಗಳ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಕ್ಕುದಾಗಿ ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಭಾಗವತರಿಗೂ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಇನ್ನೊಂದು ಅತೀ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂವಾದಗಳ ಜೋಡಣೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತೆ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ವಾಕ್ಚಾತುರ್ಯವುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದರೇ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ತಂದರು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೂ ಕಾರಣರಾದರು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶವಿದೆ. ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ತೊಡಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರವರೆಗೂ ಮನೋರಂಜನೆಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೊಳಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಟ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾದಷ್ಟು ಪದ್ಯಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಆಸ್ತಿಕತೆ, ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೂಡಿರುವುದೂ ಅಗತ್ಯ. ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗಳು ಮನೋರಂಜನೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳು ಹಲವು ಹಂತಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದಿರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯೂ ಹಲವು ಮಜಲುಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವಂತೆ ವಿರಾಟ ಪರ್ವ, ಪಂಚವಟಿ, ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಕುಮಾರ ವಿಜಯಗಳು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ನಿಂತರೆ ಇಂದು ಹಲವು ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯಗಳು (ತುಳು ಸಹಿತ) ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಬದಲಾವಣೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂತೆಯೇ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕರಾಗಿದ್ದರೆ ಕೆಲವರು ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತರೂ ರಸಿಕ ಕವಿಗಳೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಇದರಂತೆ ವಿದ್ವತ್ ಕವಿಗಳೂ ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕವಿಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಕೃತ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಒಂದು ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದು ಇಳಿಮುಖವಾದಂತೆ ಕಂಡರೂ ಅದು ಶೀಘ್ರದಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದು ತನ್ನ ವೈಭವವನ್ನು ನವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬೆಳಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರಪಂಚ ದರ್ಶನ

– ಪು. ಶ್ರೀನಿವಾಸಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಂದರ ಬಹಳ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಷ್ಟೆಂದು ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಖಂಡಿತ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮುದ್ರಿತ ಹಾಗೂ ಅಮುದ್ರಿತ ವೆಂದು 2000ದಷ್ಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಬಹುದೆಂಬ ಆಶಯವನ್ನು ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸ ಪಾದೆ ಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣುಭಟ್ಟರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವರು. ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಲೆ ಇದೆ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ವಿಷಯದ ಕುರಿತು, ಕೃತಿರಚನೆಯಾಗಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಶತಾಂಶ ಸತ್ಯ. ಆದರೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಮನ್ನಣೆ ಸಲ್ಲುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತು ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಏನಿದ್ದರೂ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ರಸಿಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಊನವಿಲ್ಲದ ಉದ್ಯೋಗವಿಲ್ಲ, ತಪ್ಪಿಲ್ಲದ ಕೃತಿಯಿಲ್ಲವೆಂಬ ನುಡಿಯೊಂದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಿರ್ದೋಷವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಲಕ್ಷಣ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಹಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ದೈವಭಕ್ತಿಯೂ ಕೃತಿ ರಚನೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡುವ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಗದುಗಿನ ಭಾರತ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ, ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತಗಳಂತಹ ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಕರವಾಗಿಟ್ಟು, ಅವರು ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ತಮಗೆ ಪದ್ಯ ಬರೆಯುವ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದರೂ, ಪೂರ್ವಕವಿಗಳ ಮೇಲಿನ ಗೌರವ ಭಾವದಿಂದ, ಮೂಲಕಾವ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಕೆಲವು ಪದ್ಯ ಗಳನ್ನು, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದಿದೆ. ತಮಗಿಂತ ಮೊದಲಿನ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತ ರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದೂ ಇದೆ. ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಪಂಡಿತ ವರ್ಗದವರು ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಪಂಕ್ತಿ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ವನವರ್ಣನೆ, ಜಲಕೇಳಿ, ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳು ಕವಿಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದು ಈ ಪದ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಕ್ಕಾವ್ಯ ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕ ಬಹುದಾದ ಪದಪುಂಜಗಳಿಂದಲೂ, ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡ ಪ್ರಾಸಗಳಿಂದಲೂ, ನಾನಾರ್ಥಗಳನ್ನೀಯುವ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಲೂ, ಗೂಢಾರ್ಥ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಅಪೂರ್ವ ಪದಗುಚ್ಛಗಳಿಂದಲೂ, ಉಪಮಾದಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದಲೂ ಕೂಡಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗುವ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. ಆದರೆ ಕರಾವಳಿ ಭಾಗದ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಸಾಹಿತ್ಯವೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಕೌತುಕದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಅನೇಕರು ಪ್ರಸಂಗ ರೂಪವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಓಲೆಗರಿಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಗದದಲ್ಲೂ ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳು ಬಹು ಜನರಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಸಮರ್ಥವಾದ ಭಾಗವತ ಕಥೆಯನ್ನು ತಿಳಿದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಪ್ರತಿಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಇತ್ತು. ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ರಚಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಛಲವಾದಿಗಳೂ ಹಿಂದೆಯಿದ್ದರು. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ ಪ್ರತಿ ಕೈ ತಪ್ಪಿದಾಗ, ತಕ್ಷಣ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆಯುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದುದಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕೃತಿಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮುದ್ರಣವಾಗುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸುಲಭಲಭ್ಯವಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿದರು. ಆದ ಕಾರಣ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾದವು ಎನ್ನಬಹುದು. ಅದೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಇತರ ಪ್ರತಿಗಳು ಮೂಲೆಪಾಲಾದವು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯ ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿಯವರು, ಅಟ್ಟ ಸೇರಿದ್ದ ನೂರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವುದು ಒಂದು ಸ್ತುತ್ಯಾರ್ಹ ಕೆಲಸವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತರಿಗಾಗಿ ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕವಿಗಳು ಪ್ರಸಂಗ ರೂಪವಾಗಿ ಬರೆದಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಯಾದಿ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಧೈರ್ಯ ನನಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವವರಿಗೆ ಇದೊಂದು ದಿಕ್ಸೂಚಿಯಾದೀತೆಂಬ ಭರವಸೆ ಮಾತ್ರ ನನಗಿದೆ. ಬಹುಜನ ಪ್ರಿಯವಾದ ಶ್ರೀದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆರು ಮಂದಿ ಬರೆದಿರುತ್ತಾರೆ. ಮೊತ್ತ ಮೊದಲು ದೇವೀದಾಸ ಕವಿ ಇದನ್ನು ಬರೆದಿರುವನು. ಇದು 1930ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣವಾಗಿ ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಿಂತಲೂ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಸ್ತೋತ್ರಗಳು, ವರ್ಣನೆಗಳೇ ತುಂಬಿವೆ. ದೇವೀದಾಸನು ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಇಬ್ಬರು ಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿದ್ದ ಎರಡು ಷಟ್ಪದಿ ರೂಪದ ಶ್ರೀದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮೆ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತನ್ನ ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿರುವನು. ಆ ಕೃತಿಗಳು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡಿವೆ. ದೇವೀದಾಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಓಲೆಗರಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಅವನು ಹೇಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದನೆಂಬುದೇ ಒಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯ. ಹಳೆಯ ಕವಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಶೀಲತೆಗೆ ಇದೊಂದು ಜ್ವಲಂತ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅಡೂರು ಬಳಕ್ಕಿಲ ವಿಷ್ಣಯ್ಯನವರು ಬರೆದಿರುವ ದೇವೀಮಹಾತ್ಮ್ಯೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ದೇವೀ ದಾಸನ ಪದ್ಯಗಳೇ ಇವೆ. 1996ರಲ್ಲಿ

ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಿಂದ ಪ್ರಕಟಿತ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿರುವ ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮ್ಯೆ, ಎಡನಾಡು ರಾಮಯ್ಯ ಭಟ್ಟರ ಸಂಗ್ರಹ. ಇದು ದೇವೀದಾಸನ ಕೃತಿಯಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು ವಿರಚಿಸಿದ ಈ ಪ್ರಸಂಗ 1985ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿ. ಅವರ ಮೊಮ್ಮಗ ಸಣ್ಣಬಲಿಪರು, ಈ ಕೃತಿಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಿದೆ. ಈಗ ಮೇಳದವರು ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಬಹಳ ಕಡೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಅಗರಿ ಭಾಗವತರು ಬರೆದ ದೇವೀಮಹಾತ್ಮ್ಯೆಯನ್ನು. ಇದು ಕೂಡ 1987ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತ ಶ್ರೀ ಡಿ.ವಿ. ಹೊಳ್ಳರು ವಿರಚಿಸಿದ ದೇವೀ ಮಹಾತ್ಮ್ಯೆ 1975ರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ ಕೂಡ ಒಂದು ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದಂತಹ ಕೃತಿ. ಇದರ ನಾಲ್ಕು ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ತೆಂಕುಮಟ್ಟಿನ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗವನ್ನು ಬರೆದವರು ಪೆರ್ವಡಿ ಸಂಕಯ್ಯ ಭಾಗವತರು. ಇವರು ವಿಮಲಾನಂದನೆಂಬ ಕವಿಯ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನಕಾಳಗ ಷಟ್ಪದಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ಅನುಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಬಹಳ ಕಾಲ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಾಗಿದ್ದು, 1991ರಲ್ಲಿ ಬಂಟ್ವಾಳ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಮಂಚಿಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣವಾಯಿತು. ತೆಂಕುಮಟ್ಟಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದವರು ಮೂಲ್ಕಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯನವರು. ಇವರು ಕೋನಯಕವಿಯ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ ಷಟ್ಪದಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆಕರವಾಗಿಟ್ಟು ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕುಬೇರಪುತ್ರನಾದ ಗಯನು ಉಗುಳಿದ ತಾಂಬೂಲ ಬಂದು ಬಿದ್ದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅರ್ಘ್ಯಜಲ ಮಲಿನವಾಯಿತೆಂದಿದೆ. ಆದಕಾರಣ ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತಾಂಬೂಲ ಪ್ರತಿ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಪ್ರಯೋಗ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಆದಂತಿಲ್ಲ. ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರು, ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿನ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಬರೆದ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ 1980ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಬಡಗುಮಟ್ಟು ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗವನ್ನು ಹಳೇಮಕ್ಕಿ ರಾಮಕವಿ ರಚಿಸಿರುವನು. ದೇವೀದಾಸ ಕವಿ ಕೂಡ ಇದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬರೆದಿರು ವನಂತೆ. ಆದರೆ ಅದು ಮುದ್ರಣವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ರಾವಣ ವಧೆ ಕಥೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಐದು ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ. ಈ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ರಾವಣ ವಧೆ ಪ್ರಸಂಗ ಕಾಸರಗೋಡಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ ಸುಬ್ಬನು ಬರೆದ ಕೃತಿ. ಇದರ ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣವಾದದ್ದು 1953ರಲ್ಲಿ ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ. 1926ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣವಾದ ರಾವಣೇಶ್ವರ ಕಾಳಗವನ್ನು ಕೊರ್ಡೆಲ್ ವೆಂಕಟರಾಯರು ವಿರಚಿಸಿ ದರು. ತೋಟ ತಿಮ್ಮಯ ಭಟ್ಟನು ಬರೆದ ರಾವಣ ಮುಕ್ತಿ ಪದ ಪ್ರಸಂಗ 1996ರಲ್ಲಿ ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾ ನಿಲಯದಿಂದ ಬೆಳಕು ಕಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿದೆ. ಜತ್ತಿ ಈಶ್ವರ ಭಾಗವತರ (1872– 1945) ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲೂ ಈ

ಕಥಾಭಾಗವಿದೆ. ಮೂರೂರು ದೇವರ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರು ಪ್ರಚಂಡ ಲಂಕೇಶ್ವರ (1974) ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದಿರುವರು. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ ತಾಳ್ತಜೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ರಾವಣ ಚರಿತೆ ಎಂಬ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು ಅದು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. 1901ರಲ್ಲಿ ಮೂಲಿಕೆ ಹರಿದಾಸ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು ವಿರಚಿಸಿದ್ದ ವಾಮನ ಚರಿತ್ರೆ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ (1931) ಅದ್ಯಪಾಡಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ (1987 ಮುಂಬಯಿ) ಅಗರಿ ಭಾಗವತರ (1987 ಮುಂಬಯಿ) ಕೃತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಅಗರಿಯವರ ಕೃತಿಗೆ ಧನಗುಸ್ತ ಮಹಾಬಲಿಯೆಂದು ಹೆಸರು. ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವ ಚಂದ್ರಹಾಸ ಚರಿತ್ರೆ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಥಾನಕ. ಈಗ ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿಯವರು ಬರೆದದ್ದು. ಇವರಿಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ಮೂಲಿಕೆ ಮಟ್ಟಿ ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಭು ಇದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಇದು 1969ರಲ್ಲಿ ಸುರತ್ಕಲ್ಲಿನ ವಿಜಯಾಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಗೊಂಡಿದೆ. 1985ರಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು ಬರೆದ ಚಂದ್ರಹಾಸ ಚರಿತ್ರೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗಿವೆ. ಇದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಚಂದ್ರಹಾಸ–ವಿಷಯಾಕಲ್ಯಾಣವೆಂದು ಹೆಸರಿಸಿ ವಿದ್ವಾನ್ ಜಿ. ಪರಮೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟರು ಬರೆದರು. ಇದು ಕೂಡ ಮುದ್ರಣವಾಗಿದೆ.

ನಾಲ್ಕು ಮಂದಿ ಕವಿಗಳು ಗದಾಯುದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವಿರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಟ್ಲದ ಪಂಚಲಿಂಗೇಶ್ವರ ದೇವರ ಮುದ್ರಿಕೆಯಿರುವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಈಗ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಅಗತ್ಯ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ವಿರಳ. ಇದು 1929ರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಬಡಕ್ಕಿಲ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರು (ಭೀಮವಿಜಯ) ಶಿಶಿಲ ಸೀತಾರಾಮ ಕೆದಿಲಾಯರು (ದುರ್ಯೋಧನವಧೆ) ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು (ಗದಾಪರ್ವ) ಇವರೆಲ್ಲರು ಈ ಕಥಾಭಾಗದ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದುದುಂಟು. ಜರಾಸಂಧ ವಧಾಪ್ರಕರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಅನೇಕ ಕವಿಗಳು ಕೃತಿರಚನೆ ಮಾಡಿರುವರು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತಲೆಪಾಡಿಯ ಅಂಕಿತವಿರುವ ರಾಜಸೂಯಾಧ್ವರ, ಭೀಮಕವಿ ವಿರಚಿತ ಬಡಗುಮಟ್ಟಿ ರಾಜಸೂಯ, ಗವಾನಂದ ಕೆರೋಡಿಯವರ ಜರಾಸಂಧ ವಧೆ (1929) ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ ಮಹಾಕಲಿ ಮಗದೇಂದ್ರ, ಕಿರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರರ ಜರಾಸಂಧ ಪರಾಭವ, ಸೀತಾನದಿ ಗಣಪಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟರ ಜಗಜಟ್ಟಿ ಜರಾಸಂಧ, ಅಡೂರು ವಿಷ್ಣಯ್ಯನವರ ಜರಾಸಂಧ ವಧೆ ಮುದ್ರಣಗೊಂಡು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ಪ್ರಮೀಳ ಸ್ವಯಂವರದ ಕತೆ ದೇವೀದಾಸ ಕವಿಯ ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿದೆ. ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಅಮ್ಮೆಂಬಳ ಸೋಮನಾಥ ದೇವರ ಭಕ್ತನೊಬ್ಬ ಬರೆ ದಿರುವ ಪ್ರಮೀಳೆ ಕಲ್ಯಾಣವೆಂಬ ಪ್ರಸಂಗವಿದೆ. 1996ರಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶನಗೊಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿರುವ ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗದಲ್ಲೂ ಪ್ರಮೀಳೆಯ ವೃತ್ತಾಂತವಿದೆ. ಇದನ್ನು ಪೆರ್ವಡಿ ಸಂಕಯ್ಯ ಭಾಗವತರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮೋಹಿನಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಐದು ಪ್ರತಿಗಳಿವೆ. ಕನ್ಯಾನ ವೆಂಕಟರಮಣಭಟ್ಟರು, ಕುಂಜಿಬೆಟ್ಟು ಅನಂತ, ಹಿರಿಯ

ಬಲಿಪರು, ಸಣ್ಣ ಬಲಿಪರು ಮತ್ತು ಅಗರಿಯವರು ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಗರಿಯವರ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬೆಳ್ತಂಗಡಿಯ ಯಕ್ಷಬ್ರಹ್ಮವೇದಿಕೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ.

ಹನುಮದ್ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಕವುಶಿಕ ರಾಮಾಯಣಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗದ ಎರಡು ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಗಳಿವೆ. ಅಜಪುರದ ಕವಿ ವೆಂಕಟನು ಬರೆದ ಮೈರಾವಣ ಕಾಳಗ 1934ರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಇದೇ ಪ್ರಸಂಗ ಸಣ್ಣ ಮಗ್ಗಿ ಪುಸ್ತಕದ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾದುದಿದೆ. ತೆಂಕುಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವಿದೆ. ಇದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮುಂಬಯಿ (2000)ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ರಾಮಭಟ್ಟರ ದ್ರೌಪದೀ ಸ್ವಯಂವರ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ದೇವಿದಾಸ ಕವಿಯೂ ಒಂದು ದ್ರೌಪದೀ ಸ್ವಯಂವರ ಪ್ರಸಂಗ ರಚಿಸಿದ್ದು 1996ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ದೇವೀದಾಸನು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಧರ್ಮಸ್ಥಳದ ಕುಮಾರಯ್ಯ ಹೆಗ್ಗಡೆಯವರ (1785 –1830) ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದಿಂದ ಬರೆದೆನೆಂದು ಹೇಳಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಕವಿಯ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಆಧಾರ ವಾಗಬಲ್ಲ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿದೆ. ಧ್ವಜಪುರದ ನಾಗಪ್ಪ ಮತ್ತು ಅಜಪುರದ ವಿಷ್ಣು ಇವರಿಬ್ಬರು ಬರೆದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಇಂದ್ರಕೀಲಕ–ಜಟಾಸುರ ವಧೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಅಚ್ಚಾಗಿವೆ. ತ್ರಿಪುರ ಮಥನದ ಕತೆಯನ್ನು ಡಿ.ವಿ. ಹೊಳ್ಳರು ಮತ್ತು ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು ಬರೆ ದಿದ್ದಾರೆ. ಶಿವಪುರಾಣಾಂತರ್ಗತ ಭದ್ರಾಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಾರಂಬಳ್ಳಿ ವೆಂಕಪ್ಪಯ್ಯ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಪಾಡಿ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ನವರು ಬರೆದಿದ್ದು, ಇದು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲ ಮೆರೆದ ಪ್ರಸಂಗ. 1925ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣವಾದ ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗವನ್ನು ಬರೆದವನು ಮೂಲಿಕೆ ಕವಿ. ಆ ಮುದ್ರಣದ ಪ್ರತಿ ಸಣ್ಣ ಮಗ್ಗಿ ಪುಸ್ತಕದಂತಿದೆ. ಈಗ ಇದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೆರಡು ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗಗಳಿವೆ. ಒಂದನ್ನು ಕುದ್ರೆಪ್ಪಾಡಿ ಈಶ್ವರಯ್ಯನವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಇದನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತಂತೆ. ಇದು 1987ರಲ್ಲಿ ಹಾಗೆಯೇ ತಿರುಪತಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ದೇವರ ನೆನವರಿಕೆಯಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿ 1993ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದಿವೆ. ತಿರುಪತಿ ಕ್ಷೇತ್ರ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪದ್ಮಾವತೀ ಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬರೆದವನು ಅಡ್ಡೂರು ನಾರಾಯಣಯ್ಯನವರು. ಇದರ ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ 1929ರಲ್ಲಿ ಆಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು ಮತ್ತು ಅಗರಿ ಭಾಗವತರು ಕೂಡ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದಿದ್ದು 1985 ಮತ್ತು 1963ರಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣವಾಗಿದೆ.

ಲಕ್ಷಣಾ ಸ್ವಯಂವರ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಳೆಯ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಯಿದೆ. ಅರೆಟ್ಟೆ ರಾಮಣ್ಣ ಶಗ್ರಿತ್ತಾಯ ಇವರಿಂದ ವಿರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮತ್ತೊಂದು ಲಕ್ಷಣಾ ಸ್ವಯಂವರ 1946ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆಯೇ ತ್ಯಾರಗಲ್ ರಾಮಭಾಗವತ ಎಂಬುವರು ಬರೆದ ಈ ಪ್ರಷಂಗ 1993ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಶಂಕರ ಸಂಹಿತೆ ಷಟ್ಪದಿ ಕಾವ್ಯದ ಆಧಾರದಿಂದ ಎರಡು ಕುಮಾರವಿಜಯ ಪ್ರಸಂಗ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ನಂದಳಿಕೆ ಮುದ್ದಣ

ಕವಿಯ ರಚನೆ ಕುಮಾರವಿಜಯ 1891ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಅಚ್ಚಾಯಿತು. ಮಯ್ಯವಟಿ ವೆಂಕಟರಮಣಯ್ಯನವರ ಶೂರಪದ್ಮವಧೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ (1983) ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಸಮುದ್ರಮಥನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮೊದಲು ಬರೆದರು. ಮೂಲಿಕೆಯ ಮಟ್ಟಿ ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಭುರವರು. ಇದನ್ನೇ ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರು, ಕಬ್ಬಿನಾಲೆ ವಸಂತ ಭಾರದ್ವಾಜ (ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಸ್ವಯಂವರ) ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅನಾಮಧೇಯ ಕವಿ ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಮೂವರು ಕವಿಗಳು ಬರೆದಿರುವರು. ಇವುಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ 1985, 1993 ಮತ್ತು 2000ನೇ ಇಸವಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿದ್ದ ವಿಧ್ಯುನ್ಮತಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಹಲಸಿನ ಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹಯ್ಯನವರ ಎರಡನೇ ಕೃತಿ. ಇದನ್ನು ಅವರು 1901ನೇ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. 1996ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಬಂದ ಇದೇ ಹೆಸರಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವಿಟ್ಲದ ದೇಲಂತ ಬೆಟ್ಟು ವಿಷ್ಣುಮೂರ್ತಿ ದೇವರ ಭಕ್ತಕವಿಯೋರ್ವ ಬರೆದುದಿದೆ. ಶಕುಂತಳಾ ಪರಿಣಯವನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಬವುಲಾಡಿ ಹಿರಿಯಣ್ಣ ಹೆಬ್ಬಾರ್ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿದ್ವಾಂಸ. ಇದೇ ಈಗ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಸೀತಾನದಿ ಗಣಪ್ಪಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟರು ರಚಿಸಿದ ಇನ್ನೆರಡು ಶಕುಂತಳಾ ಪರಿಣಯಗಳಿವೆ. ಬಾಣಾಸುರ ಕಾಳಗವನ್ನು ಅಜಪುರದ ವಿಷ್ಣು ಮತ್ತು ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಶಿಪ್ರಭಾ ಪರಿಣಯ, ವೀರವರ್ಮ ಕಾಳಗ, ಕಚದೇವಯಾನಿ, ಪ್ರಹ್ಲಾದ ಚರಿತ್ರೆ ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು ಬರೆದಿದ್ದು, ತತ್ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಪೆರ್ಡೂರು ರಘುರಾಮ, ಕುತ್ಯಾರಥಿಪನ ಭಕ್ತಕವಿ, ಹಲಸಿನಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ, ಮಯ್ಯವಟಿ ವೆಂಕಟ ರಮಣಯ್ಯ ಇವರು ವಿರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಕಾಂಬಿಕೆಯ ಭಕ್ತಕವಿಯೊಬ್ಬ ಬರೆದಿರುವ ಹಳೆಯ ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲದೆ ಹಲಸಿನ ಹಳ್ಳಿ ನರಸಿಂಹಯ್ಯ ಹಾಗೂ ಸೀತಾನದಿ ಗಣಪಯ್ಯಶೆಟ್ಟರು ಕೂಡ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದಿರುವುದುಂಟು. ಶುಕಸಪ್ತತಿ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಆರಿಸಿ ತೆಗೆದ ಗಯಾಸುರ ಕಾಳಗದ ಅಥವಾ ಗಯೋಪಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮದ್ದಳೆ ವಾದಕ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣು ನಾರ್ಣಪ್ಪಯ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಡಂದಲೆ ರಾಮರಾಯರು ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿ ಬರೆದರು. ಜತ್ತಿ ಈಶ್ವರ ಭಾಗವತರು ಹಾಗೆಯೇ ಕವಿ ರಾಜೇಶ (ಸಾಗರ)ರು ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಮಾಯಣ ಬರೆದ ಕವಿಗಳು.

ಸಿರಿಮಹಾತ್ಮ್ಯೆ ತುಳು ಪಾಡ್ದನದಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಕಥಾಭಾಗ. ಇದನ್ನು ನಾರಂಬಾಡಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯಶೆಟ್ಟಿ, ಸೀತಾನದಿ ಗಣಪಯ್ಯ ಶೆಟ್ಟಿ ಹಾಗೆಯೇ ಅಗರಿ ಭಾಗವತರು ಹೀಗೆ ಮೂರು ಮಂದಿ ಪ್ರಸಂಗರೂಪವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಗರಿ ಮತ್ತು ಸೀತಾನದಿಯವರು ಬಪ್ಪನಾಡು ಕ್ಷೇತ್ರ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು. ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸ್ವಯಂವರ, ಜಲಂಧರ ಕಾಳಗ, ಜರಾಸಂಧ ಕಾಳಗ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪೂರ್ವಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿರುವುದು ಇವೆ ಯಾದರೂ ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು. ತನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬರೆದಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಗುರು ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರು ರಾಮಾಯಣದ ಎಲ್ಲ ಕಾಂಡಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗ ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಿರಿಯರಾದ

ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು ಕೂಡ ಅನೇಕ ಪುರಾಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಸಕಾರಣವಾದ ನೂತನ ಆಯಾಮಗಳನ್ನಿತ್ತು, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ರಚನೆ ಮಾಡಿರುವುದು ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ. ಇದುವರೆಗೆ ವೈದಿಕ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಲಘುಪರಿಚಯ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದೊಂದು ಪರಿಪೂರ್ಣ ಯಾದಿಯಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ವೀರಶೈವ ಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಮೂಡಿ ಬಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕ್ರಿ.ಶ. 1851ರಲ್ಲಿ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಕವಿಯ ಚೆನ್ನಬಸವ ಪುರಾಣ, ಮೊತ್ತ ಮೊದಲು ಮಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಣವಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಆರಿಸಿದ ಕಥಾಭಾಗದಿಂದ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಜತ್ತಿ ಈಶ್ವರ ಭಾಗವತರು ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ – ಕೇತಕಿ ವಿಲಾಸ ವೆಂಬ ಪ್ರಸಂಗ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಬಸವ ಪುರಾಣದ ಅನೇಕ ಪದ್ಯಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. 1928ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕೊಳಂಬೆ ಪುಟ್ಟಣ್ಣ ಗೌಡರ ಕೃತಿ, ಅಂಧಕಾಸುರ ಕಾಳಗ ಚೆನ್ನಬಸವ ಪುರಾಣದಿಂದ ಆರಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಕನ್ಯಾನ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರ ಬ್ರಹ್ಮಕಪಾಲ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೆಲವು ಘಟ್ಟಗಳು ಚೆನ್ನಬಸವ ಪುರಾಣದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದಂತಿವೆ. ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪರು ಬರೆದ ಬ್ರಹ್ಮಕಪಾಲದಲ್ಲಿ ಪರಶಿವನು ವಿಪ್ರವೇಷದಿಂದ ಹೋಗಿ ಬ್ರಹ್ಮದೇವರ ಕಪಾಲ ಕಿತ್ತನೆಂದಿದೆ. ಈಗ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೇಳದವರು ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಅಗರಿ ಭಾಗವತರ ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂದ್ರಕೀಲಕ ಪ್ರಸಂಗದ ಒಂದು ಹಳೆಯ ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಬಸವ ಪುರಾಣದ ಕೆಲವು ಷಟ್ಪದಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈಗಲೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ವೇತಕುಮಾರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಿರಿಕ್ಕಾಡು ಮಾಸ್ತರರು ಬರೆದಿರುವರು. ಇದು ಶಿವಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಸಾರುವ ಕಥೆ. ಇದರ ಮೂಲಕಥೆ ಚೆನ್ನಬಸವ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿದೆ. ಕುಮಾರ ಚೆನ್ನಬಸವ ಕವಿಯ ಪುರಾತನರ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಮಲ್ಲಣಕವಿಯ ಗುರುಭಕ್ತಾಂಡಾರಿಚವುಪದನದಲ್ಲೂ ಶ್ವೇತಕುಮಾರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಶೀಲತೆಗೆ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

ಶ್ರೀ ಸತ್ಯನಾರಾಯಣಕಥೆ, ಶನೈಶ್ವರ ಮಹಾತ್ಮ್ಯೆ, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ, ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ, ಶ್ರೀರಾಮ ಪರಂಧಾಮ, ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಯಶೋಮತಿ–ಏಕಾವಳಿ, ಸುಂದೋಪಸುಂದರ ಕಾಳಗ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಬಾಲಲೀಲೆ ಮೊದಲಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕವಿಗಳು ರಚಿಸಿದ್ದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕರಾವಳಿ ಭಾಗದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕದ ಉದ್ದಗಲಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೃತಿಸಂಪದವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ವಿನೂತನ ಸಂಗತಿಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಜೈನ, ವೀರಶೈವ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಕಾವ್ಯದಂತೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬರೆದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿವೆ. ಒಂದೇ ಛಂದಸ್ಸಿನಿಂದ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕೃತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಇಂತಹ ವಿಷಯ ಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರಿಗೆ ಈ ಲೇಖನ ದಿಕ್ಸೂಚಿಯಾಗಲೆಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ. *

ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ

– ಹಂದಾಡಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣಭಟ್ಟ

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಕಲೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಗೀತವಿದೆ, ನಾಟ್ಯವಿದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ (ವಾಚಿಕ)ವಿದೆ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುವ ಆಹಾರ್ಯ (ವೇಷಭೂಷಣ) ಕೂಡಾ ಇದೆ. ಮೂಲತಃ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಬರೆದವುಗಳಲ್ಲ. ''ಭೂಪ ಕೇಳೆಂದ'' ಎಂಬ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಂತಹವುಗಳು. ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿದ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರ ಜಾಣ್ಮೆಗೆ ನಾವು ಋಣಿ ಗಳಾಗಿರಲಿಕ್ಕೇ ಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳ ದಲ್ಲಿ ಆಡತೊಡಗಿದಾಗ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಆಹಾರ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಅದ್ಭುತ. ಯಾವ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗದ ಕಿರೀಟ, ಎದೆಕಟ್ಟು, ವೀರಕಸೆ ಮುಂತಾದ ಆಭರಣಗಳು ಮತ್ತು ಅವಕ್ಕೊಪ್ಪುವ ಬಣ್ಣದ ಬಟ್ಟೆಗಳು ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ''ಅತಿಮಾನವ''ರಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಅವರ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗೆ ನಾವು ಶರಣೆನ್ನದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಕಿರೀಟ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಆಕಾರದ ಕಲ್ಪನೆ ನಾವು ದೇವತಾರಾಧನೆಗೆ ಉಪ ಯೋಗಿಸುವ ಪಾತ್ರೆ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳಿಂದಾಗಿರ ಬಹುದೆಂದು ಅಡೂರು ಶ್ರೀಧರರಾಯರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಕುರಿತಾಗಿ ಬಹಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದವರು ಅವರು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ವಸ್ತುಗಳಿಂದಲೂ ಕೆಲವು ಕಲ್ಪನೆ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಆಯಾಯ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರುವ ವಸ್ತುಗಳಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದರ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದಗಳುಂಟಾಗಿರಬಹುದೋ ಏನೋ ! ಏಕೆಂದರೆ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೂ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಾಮ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಇಂದು ಕೂಡಾ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು.

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ : ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಳಿಯುವ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಹಿಂದೆ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬೇಸ್ ಬಣ್ಣವಾಗಿ 'ಅರದಾಳ' ಎಂಬ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಹಳದಿಯ ಭಾಗ ಹೆಚ್ಚು. ಇದಕ್ಕೆ 'ಇಂಗಲೀಕ'ವೆಂಬ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೊನ್ನೆಣ್ಣೆ ಮಸಿಯು ಕಾಡಿಗೆಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅರದಾಳವು ದುರ್ವಾಸನೆಯುಳ್ಳದ್ದಾಗಿದ್ದು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಬಹಳ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಆಕ್ಸೈಡ್ ಬಣ್ಣಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ

ಸಿಕ್ಕತೊಡಗಿದಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರ ಮಾಡಿ, ಎಣ್ಣೆ ಅಥವಾ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಕಲಸಿ ಹಚ್ಚಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿರುವ ಬೆಳಕಿನ ಸಾಂದ್ರತೆ ಮತ್ತು ಮಾಡುವ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಬಣ್ಣದ ಕಡುಪು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುವುದುಂಟು. ಬಣ್ಣದ ಶೇಡ್ ಯಾವುದೇ ಇದ್ದರೂ ಪುರುಷಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಾಮ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆ ತೀರಾ ಅಗತ್ಯ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕನು ಗುಣವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇವೆ. ಸಾತ್ವಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ನಾಮದ ರೀತಿ ಬೇರೆ, ಕಿರಾತನ ನಾಮ ಬೇರೆ, ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ಗಡ್ಡದ ರೇಖೆಯನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಹಳ ನಾಜೂಕಾಗಿ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಯೇ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ವಿಶೇಷ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಮ, ಮುದ್ರೆ, ಸುಳಿಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕೆಲವು ಬಗೆ ಲೋಪವಾದ್ದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬಹಳ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸ ಗಳಿದ್ದು, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯ ಬೇಕಾಗು ವುದು ರಾಕ್ಷಸ ವೇಷಗಳಿಗೆ. ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ರೇಖೆಗಳನ್ನೆಳೆದು ಬಣ್ಣ ತುಂಬಿಸಿ, ಉಳಿದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕಿ ಹಿಟ್ಟಿನ ಚುಟ್ಟಿ ಯನ್ನಿಟ್ಟು, ನಿಜರೂಪವನ್ನು ಮರೆಸಿ, ಭಯಂಕರ ರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಲೆ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ, ಕಾಟು ಬಣ್ಣ, ರಾವಣ, ಮೈರಾವಣ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಪ್ರಭೇದಗಳು ರಾಕ್ಷಸ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಅವಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳೂ ಇವೆ. ಈ ರಾಕ್ಷಸ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲೂ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಅದ್ವಿತೀಯ.

ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ವಿಕಾಸವಾದದ್ದು ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ. ಹಿಂದೆ ಪಾತ್ರ ಯಾವುದೇ ಆದರೂ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಒಂದೇ ತೆರ (ದೂತ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ) ಇತ್ತು. ಈಗ ಅದು ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ರಾಕ್ಷಸ ದೂತ, ದೇವದೂತ, ಬಾಗಿಲು ದೂತ ಎಂದೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದವರಲ್ಲಿ ವಿಟ್ಲ ಜೋಶಿ, ಪೆರೋಡಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್, ಹಾಲಾಡಿ ಕೊರ್ಗು ಪ್ರಮುಖರು.

ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಸಾದಾ ರೀತಿಯದು. ಆದರೂ ಕಸೆವೇಷಗಳಿಗಾಗು ವಾಗ ಒಂದು ತೆರ, ಗರತಿಯ ವೇಷಕ್ಕೆ ಒಂದು ತೆರ, ಮಾಯಾ ವೇಷಕ್ಕೆ ಒಂದು ತೆರ – ಹೀಗೆ ಬಣ್ಣದ ಶೇಡ್‌ನಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ತಿಲಕ, ಹುಬ್ಬಿನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಹಳ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕುರಿತು ಇನ್ನೂ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಯೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ವೇಷಭೂಷಣ : ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಕಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿವೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೊಡುವ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಹಗುರವಾದ ಮರದಿಂದ ಮಾಡಿ ಅವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಚೂರು ಮತ್ತು ಬೇಗಡೆಗಳನ್ನು ಅಂಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವು ಹಾಗೆಯೇ ಇರುವುದಾದರೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಎರವಲು ತಂದ ಸಾಮಾನುಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ನಾಟಕೀಯ ವಸ್ತುಗಳ ಉಪಯೋಗವು

ವಿಕಾಸವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ವಿಕಾಸವಿರುವುದು ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ನಾಜೂಕು ಮಾಡಿದ್ದರಲ್ಲಿ. ಹಾಗೆ ನಾಜೂಕು ಮಾಡುವತ್ತ ಮೊದಲು ಗಮನ ಹರಿಸಿದವರು ದಿ. ನೀಲಾವರ ರಾಮಣ್ಣ ಅಡಿಗರೆಂಬುವರು. ಇಂದಿನ ಪ್ರಖರ ಬೆಳಕಿಗೆ ಭೂಷಣಗಳು ನಾಜೂಕಾಗಿರಬೇಕಾದ್ದು ತೀರಾ ಅಗತ್ಯ. ಹಾಗಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎಲ್ಲಾ ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಆಭರಣಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವು ಭಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ನಿಜ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ರಟ್ಟು, ಬೇಗಡೆ, ಮುತ್ತು, ಮಣಿಗಳಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಡುವ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಹೊಸತಾದುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಆಕ್ಷೇಪ ಹೇಳುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಕ್ಕೆ ಮರದ ಆಭರಣಗಳೇ ಸೂಕ್ತ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭೂಷಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಿರೀಟ, ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ, ಮುಂಡಾಸುಗಳು ಮೊದಲಿನಂತೆಯೇ ಇವೆ. ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅವು ಚಿಕ್ಕ ದಾಗಿವೆ. ಈಗಿನ ಬಹು ಮಂದಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಆಳ್ತನವೂ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿರುವುದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದ್ದರೂ ಇದ್ದೀತು. ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಹಗುರಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆಯ ಅಟ್ಟೆಯ ಬದಲಿಗೆ ಥರ್ಮೋಕೋಲ್‌ನಿಂದ ಮಾಡಿದ ತಟ್ಟನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ ಮತ್ತು ಮುಂಡಾಸಿಗೆ ಬಾಳೆದಿಂಡಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ಗೋಟನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಜರಿಗೋಟನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನಕಾಂಬರ, ಗೋವೆ ಸಂಪಿಗೆ ಮುಂತಾದ ಹೂಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಸುತ್ತನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಬದಲಿಗೆ ಕಾಗದದ ಹೂಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ದಿನೇ ದಿನೇ ಜರಿಗೋಟು ಮತ್ತು ಸುತ್ತಿಗಾಗಿ ಪರದಾಡುವ ಶ್ರಮ ತಪ್ಪಿದೆ. ವೇಷವೂ ಚಂದವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ ಮತ್ತು ಮುಂಡಾಸನ್ನು ಬಹಳ ನಾಜೂಕಾಗಿ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಶ್ರಮ ತುಂಬಾ ಇದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಎಲ್ಲರೂ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿ.

ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಕಲಾವಿದರ ಕೊಡುಗೆಯೂ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಶುರಾಮ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ, ದ್ರೋಣ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ಪರಶುರಾಮನನ್ನು ಕಿರೀಟವೇಷವಾಗಿಯೂ, ಉಳಿದವರನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಋಷಿಯಂತೆ ಅಥವಾ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸುವುದೇ ಪರಂಪರೆ ಯಾಗಿತ್ತು. ಉತ್ತರಕನ್ನಡದ ಮಿತ್ರರು ತಲೆಗೆ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಶಿಖೆಯನ್ನು ಬಿಗಿದು, ದೇಹಕ್ಕೆ ಇತರ ಆಭರಣಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟು, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೊಪ್ಪುವಂತೆ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಈಗ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ ಅದನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ತೊಡುವ ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಹಳ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಉಡುವುದು ಚಕುಳಿ ಸೀರೆ (ಕೊರ್ನಾಡು ಸೀರೆ), ತೊಡುವುದು ಕೆಂಪು ಅಥವಾ ಹಸಿರು ಬಣ್ಣದ ದಗಲೆಯೇ ಆದರೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಜರಿಯ ಬೇರೆ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ವಿಕಾಸವೆನ್ನುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ಆಹಾರ್ಯದ ಕುರಿತು ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರು ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿ ಕೊಂಡಷ್ಟು ಬೇರೆ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಆಢ್ಯ ಮಹಿಳೆಯರಂತೆಯೇ ಇದ್ದಿತ್ತು ಎಂದು ಬಲ್ಲವರ ಅಂಬೋಣ. ತಲೆಗೆ ಮುಂದಲೆ, ಕಿವಿಗೆ ಓಲೆಕುಚ್ಚ (ಕಿವಿಯ ಆಭರಣಗಳ ಗುಚ್ಛ), ಕೈಗೆ ಬಳೆ, ತೋಳಿಗೆ ವಂಕಿ ಮತ್ತು ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಪಟ್ಟಿಯಿದ್ದು ಕಪ್ಪುಸೀರೆಯನ್ನು ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ ಉಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಂತರ ಕೆಲ ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಮಹಿಳೆಯ ರಂತೆಯೇ ವೇಷ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದು ಇತರ ವೇಷಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಯಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದು ಸುಧಾರಣೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಡಾ. ಕೋಟ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು. ಮುಡಿಗೆ ಕೇದಗೆ, ಮುಂದಲೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವ ಶಿರೋಭೂಷಣ, ತಲೆಗೆ ಮುಂದಲೆ, ಕಿವಿಗೆ ಬೆಂಡೋಲೆ, ಕುತ್ತಿಗೆಗೆ ಕಂಠಾಭರಣ, ಸೊಂಟಕ್ಕೆ ಒಡ್ಯಾಣ, ಕೈಗೆ ಕೈಚಿನ್ನ, ತೋಳಿಗೆ ತೋಳ್ಚಿನ್ನ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಉಡಲು ಚೌಕುಳಿ ಸೀರೆಯನ್ನೂ ರೂಢಿಗೆ ತಂದರು.

ಮುಂದೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಪಾತಾಳ ವೆಂಕಟ್ರಮಣಭಟ್ಟರು, ಪ್ರೊ. ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು, ಮಂಟಪ ಪ್ರಭಾಕರ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರು ಮುಂತಾದವರು.

ಆದರೂ ಸ್ತ್ರೀವೇಷಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪ ಬಂದ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಶೇಷ ಜರಿಯ ಬಟ್ಟೆಯಿಂದಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀವೇಷದ ರೂಪವು ಅರ್ಧಕ್ಕರ್ಧ ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗಿದೆ. ಸೀರೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಡಬೇಕೆಂಬುದರಲ್ಲೇ ಇನ್ನೂ ಗೊಂದಲವಿದೆ. ಪಾದ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟಿದ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಸೀರೆಯುಟ್ಟರೆ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದು ಕೆಲವರ ಅಂಬೋಣ. ಗೌರವಸ್ಥ ಮಹಿಳೆ ಪಾದ ಮುಚ್ಚುವಂತೆ ಸೀರೆ ಉಡಬೇಕೆಂದು ಇನ್ನು ಕೆಲವರ ಅಂಬೋಣ. ಹಿಂದಿನಂತೆ ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ ಸೀರೆ ಉಡಬೇಕೆಂದು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಅಂಬೋಣ. ಆದರೆ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ತಮಗೆ ಸರಿ ಕಂಡದ್ದನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಾರೆಂಬುದು ವಾಸ್ತವ.

ವಿಕಾಸದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯೆಂಬುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಹರಿಯುವ ನೀರಿನಂತೆ. ಹರಿಯುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದಡ ಮೀರಿ ಹರಿಯಬಾರದಲ್ಲವೆ? ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಹಾರ್ಯವೂ ಅಷ್ಟೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಇರಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ.

ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ವಿಕಾಸದ ದಾರಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಹೊರಟಾಗ ಪಾತ್ರಕ್ಕನು ಗುಣವಾದ ವೇಷರಚನೆ ಇಲ್ಲದುದು ಕೆಲವೆಡೆ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇರ ಲಿಲ್ಲವೋ? ಅಥವಾ ಇದ್ದದ್ದು ಲುಪ್ತವಾಯಿತೋ? ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಂತ್ರಿಯ ವೇಷ. ಬಬ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗವನ್ನುಳಿದು ಇತರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವೇಷವಿಲ್ಲ. ಒಂದೋ ಕಿರೀಟದ ವೇಷ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆಯ ವೇಷ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮಂತ್ರಿಯೇ ಮುಖ್ಯನಾಗಿದ್ದರೆ ಕಿರೀಟದ ವೇಷ ಆದೀತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಚಂದ್ರಹಾಸದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟಬುದ್ಧಿಯದ್ದು ಅಂತಹ ಒಂದು ವೇಷ. ಹಿಂದೆ ಬಬ್ರುವಾಹನನ ಮಂತ್ರಿಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಧ ಮುಂಡಾಸು ಕಟ್ಟಿ, ದೊಗಲೆ ಅಂಗಿ ಹಾಕಿ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವಿತ್ತು. ಅದಾದರೂ ಆದೀತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ ವೇಷವನ್ನೇ ಮಾಡುವುದಾದರೂ ಅವನು ತುಸು ವೃದ್ಧನಂತೆ ಕಾಣುವುದೊಳ್ಳೆಯದು. ಏಕೆಂದರೆ ರಾಜನಿಗೆ ಮಂತ್ರಾ ಲೋಚನೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಮಂತ್ರಿ ತೀರಾ ಎಳೆಯ ಹುಡುಗನಂತೆ ಕಾಣಬಾರದಲ್ಲವೆ?

ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿಗೆ 'ಹೂಂ'ಗುಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ಮಾತ್ರವಾದ್ದರಿಂದ ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕೆ ಬಂದ ಹುಡುಗರು ಅದೇ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಆಯಾಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಗಿರಬೇಕೆನ್ನುವ ನಿಯಮವನ್ನು ಕಾಪಾಡಬೇಕಾದ್ದು ಮುಖ್ಯ. ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಸುಧನ್ವನ ತಾಯಿ ಸುಗರ್ಭೆಯು, ರಾಣಿ ಪ್ರಭಾವತಿಯ ಓರಗೆಯವಳಂತೆ ಕಂಡರೆ ಹೇಗೆ? ದುಶ್ಶಾಸನನ ವಧೆಯಲ್ಲಿ ದುಶ್ಶಾಸನನ ಪಾತ್ರವು ಕೌರವನ ಮಗನಂತೆ ಕಂಡರೆ ಹೇಗೆ?

ಇಂತಹ ದೋಷಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವುದೇ ವಿಕಾಸದ ದಾರಿ. ಹಾಗಾಗಲೆಂದು ಹಾರೈಸೋಣ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು

– ಮೋಹನ ಕುಂಟಾರ್

ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿವೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿದೂಷಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಪದ್ಯಗಳು ಕೇವಲ ಅವುಗಳ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದರೆ ಹಾಸ್ಯ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರವು.

ಶಶಿಪ್ರಭಾ ಪರಿಣಯ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ರಾಜ್ಯದ ಬಾಗಿಲು ಕಾಯುವ ದೂತೆಯರು ಒಡತಿಯಾದ ಶಶಿಪ್ರಭೆಯಲ್ಲಿ ಪರಪುರುಷರು ಬಂದ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಿವು.

''ಬೇಡಮ್ಮ ನಮಗೀ ಕಾಡು ನೌಕರಿ । ಮೂಢ ಪುರುಷರು ಕಾಡುತಿಹರು ನೋಡಿ ಮದವೇರಿ ॥1॥ ಅಬ್ಬಬ್ಬಾ ನಮ್ಮ ಕಟ್ಟುತ ಅಬ್ಬರಿಸಿದರಮ್ಮ ಇಬ್ಬರು ಹುಡುಗರು ಕೊಬ್ಬಿ ನಮ್ಮ ಬೊಬ್ಬೆ ನಮ್ಮಮ್ಮಾ ॥2॥ ಸುಣ್ಣ ಮೂಗಿಗೆ ಬಳಿದರು । ಬಣ್ಣ ಮ್ಯಾಗ । ಸಣ್ಣ ಹುಡುಗರ ಯಣ್ಣದುಪಟಳ ಬಣ್ಣಿಸುವದ್ಯಾಗೋ ॥3॥ ಪೆಟ್ಟೆನುರಿ ಭಾರೀ । ಕಣ್ಣೊಳು ಪುಟ್ಟ ತೆರವಾರೀ ಕಟ್ಟೀ ಕುಟ್ಟೀ ಮೆಟ್ಟೀ ನಮ್ಮ ಅಟ್ಟಿದರೂ ಸಾರಿ ॥4॥''

ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಪಟ ಯತಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ದ್ವಾರಕೆಯ ರಾಜಭಟರು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ''ಎಲೆ ಎಲೆ ಹಾರ್‍ವ್ವಾ–ಯಾರ್‌ಮಾ ನೀನು । ಹೊಲದೊಳಗೇನ್ಮಾಡ್ತಿ। ಛಳಿಗೆ–ಮಳೆ ಗಾಳಿಗೆ ಚಲಿಸದೆ ನೆಟ್ಟಗೆ ಕುಳಿತೇನ್ ಮೇಲ್ ನೋಡ್ತಿ ॥'' ಹೀಗೆ ಮಾತನಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಕಲಾವಿದರೂ ಇದೇ ತೆರನ ಭಾಷಾ ಬಳಕೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ನುಡಿದರೆ ಹಾಸ್ಯವಾದೀತು. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿದರೆ ಹಾಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗ ಲಾರದು. ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹದವರಿತು ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದ ಮಾಡಿಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಚಿಕದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಸ್ಯದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕಲಾವಿದರು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಶೃಂಗಾರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆಯ ಅಪಾರ್ಥ ಉಚ್ಚಾರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಹಾಸ್ಯ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಬಳಸಿದ ಪದಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೊರತಾದ ಅಪಾರ್ಥವಾಗಿ

ಭಾಸವಾದರೆ ಸಾಕು. ಅದನ್ನೇ ಹಾಸ್ಯವೆಂದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊರತಾದ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಖ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿತವಾಗುವುದಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸ್ವರ್ಗಲೋಕದಲ್ಲಿರುವವರೆಲ್ಲರೂ ದೇವತೆಗಳು. ಆದರೆ ಸ್ವರ್ಗದ ದ್ವಾರಪಾಲಕ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರ. ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿನ ದ್ವಾರಪಾಲಕರು, ಸಂದೇಶ ವಾಹಕರು, ಗೂಢಚಾರರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಾಚಿಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ದಿನೇ ದಿನೇ ಹೊಸತರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲಕವೇ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪದಗಳ ಉಚ್ಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಗಳ ಅದಲು ಬದಲು ಮಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವುದೂ ಇದೆ.

ಉದಾ : ಕೈಲಾಸ – ಕೈಸಾಲ

ದಾನ್ಸೂರ ಕರ್ಣ – ಜಾಲ್ಸೂರು ಕಣ್ಣ (ಜಾಲ್ಸೂರು ಎಂಬುದು ಸ್ಥಳನಾಮ).

ಅಪ್ಸರಾಂಗನೆ – ಅಪಸ್ವರಾಂಗನೆ

ರಂಬೆ – ದಂಬೆ

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪದಗಳನ್ನು ಅಪಾರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೂ ಇದೆ.

ಉದಾ : ಶಚೀಪತಿ – ಚಚಿಪಚಿ

ನಾರೀಮಣಿ – ನಾಯೀಮಯಿ

ಚೇತರಿಸು – ಚಾತರಿಸು

ಹೂ ಸುವಾಸನೆ – ಹೂಸುವಾಸನೆ

ಕರಿಪುರ – ಕರ್ಪೂರ

ಕರಡಿ – ಕಾರಕಡ್ಡಿ

ಗಂಡ ಬೇರುಂಡ – ಗಂಡ ಬೇರೆ ಉಂಡ

ಭೂತಾಯಿ – ಬೂತಾಯಿ (ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಮೀನು)

ಹೆಂಡತಿ – ಹೆಂಡ ಅತಿ

ಇಕ್ಷ್ವಾಕು – ಅಕ್ಸಿ (ಸೀನುತ್ತಾ) ವಾಕು

ರಣರಂಗ – ರಣ ರಮ್‌ಗ

ಆನೆ – ಆಣೆ

ಸುದೇವ – ಏ ಸುದೇವ

ಉಚ್ಛೈಶ್ರವಸ್ಸು – ಉಚ್ಚೆ ಸ್ರವಿಸು

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಅಪಾರ್ಥ ಧ್ವನಿಸುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಇವೆ.

1. ಏಕಳುವೆ=ಏಕೆ ಅಳುವೆ ಎಂಬುದನ್ನು–ಏ ಕಳುವೆ (ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಕಳುವೆ ಎಂದರೆ 'ಕಳ್ಳ' ಎಂದರ್ಥ).
2. ಕಾಲಿಗಡ್ಡವ ಕಟ್ಟಿದ – ಕಾಲಿಗೆ ಅಡ್ಡವ ಕಟ್ಟಿದ ಇದನ್ನು – ಕಾಲಿಗಡ್ಡವ ಕಟ್ಟಿದ.
3. ಖಳರೈತಂದರಾಗ – ಖಳರು ಐತಂದರಾಗ ಎಂಬುದನ್ನು – ಖಳರೈ ತಂದರಾಗ. ಇಲ್ಲಿ ರೈ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಜಾತಿ ಸೂಚಕ ಪದ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ದ್ವಂದ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸು ವಂತೆ ಪದಬಳಕೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದಿದೆ.

ಇರುವೆ – ಇದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇರುವೆ ಎಂಬ ನಾಮಪದವೂ ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ.

ಭಲ್ಲೆ – ಬಲ್ಲೆಗೆ ಪೊದರು ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ಇದೆ.

ಮುಟ್ಟು – ಕ್ರಿಯಾರ್ಥದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಮ ಪದವೂ ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ.

ಬಾಳು – ಕ್ರಿಯಾರ್ಥ ಮತ್ತು ನಾಮಪದಗಳೂ ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ.

ನೀರಡಿಕೆ – ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಟ್ಟ ಅಡಿಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅರ್ಥವು ಇದೆ.

ನೆರೆದವರು – ಮೈನೆರೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಧ್ವನಿಸು ವಂತೆ.

ಕಾಯಿ ಒಡಿಯಾ – ಕಾಯಬೇಕು ಒಡೆಯ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಗ್ರಾಮ್ಯವಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತ 'ತೆಂಗಿನ ಕಾಯಿ ಒಡೆ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು.

ಬಾಯಾರು – ಬಾಯಾರು ಎಂಬ ಸ್ಥಳನಾಮವೂ ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಅರ್ಥವು ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಪದ ಬಳಕೆ ಮಾಡುವುದು ಇದೆ.

ಅಯ್ಯಯ್ಯೋ – ಅಯ್ ವಯ್ವ (ತುಳು) (ಐವತ್ತು ಐವತ್ತು ಸಂಖ್ಯಾವಾಚಕ)

ಬೆದರು – ಮೊಳೆ ಎಂದು ಮಲಯಾಳಂನ ಅರ್ಥ

ಮಲ್ಲ – ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಎಂದರ್ಥ.

ಬಡ – ಹಿಂದಿಯ ಬಡಾ ಆಗುವಂತೆ.

ಮಾರುತಿ – ಮಾರುತಿ ಕಾರಿನ ಹೆಸರನ್ನು ನೆನಪಿಸು ವಂತೆ.

ಸಜ್ಜನ – ಸರ್ಜನ್ (ಆಂಗ್ಲ ಸರ್ಜನ್ ಪದವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿ).

ಹೀಗೆ ಪದಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಬಹುದು. ಇನ್ನು ಪ್ರಸಂಗದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಹಾಸ್ಯದ ರೀತಿ ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

'ಶಬರಿಮಲೈ ಕ್ಷೇತ್ರ ಮಹಾತ್ಮೆ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ 'ವಾವರ' ಎಂಬ ಮುಸಲ್ಮಾನ ಪಾತ್ರದ ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಅಬ್ಬು, ಸೇಕು ಎಂಬ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಬ್ಬು, ಸೇಕು ಇಬ್ಬರೂ ಅವಿವೇಕಿಗಳು. ಆಲೋಚನಾ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದ ಬೋಳೆ ಸ್ವಭಾವ ದವರು. ವಾವರನಾದರೋ ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತ. ಅವನ ಹುಟ್ಟಿನ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಕತೆಯಿದೆ. ಶಿವನಿಗೆ ಲೇಪಿಸಲು ಭಸ್ಮವನ್ನು ಪಾರ್ವತಿ ದಿನನಿತ್ಯ ತಂದು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ಹಾಗೆ ಒಂದು ದಿವಸ ತಂದ ಭಸ್ಮದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲ್ಲು ದೊರೆಯಿತು. ಅದನ್ನು ಕೈಲಾಸ ಪರ್ವತದ ಕೆಳಗೆ ಎಸೆಯಲು ಅಲ್ಲಿಂದ ರಾಕ್ಷಸನೊಬ್ಬ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದ. ಭಸ್ಮದಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಕಲ್ಲಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದವನಾದ್ದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಭಸ್ಮಾಸುರನೆಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು. ದಿನನಿತ್ಯ ಶಿವನಿಗೆ ಭಸ್ಮವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ಭಸ್ಮಾಸುರನಿಗೆ ವಹಿಸಿ ಕೊಡಲಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ಭಸ್ಮ ತರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗ ಬಹುದಾದ ಕಂಟಕ ನಿವಾರಣೆಗಾಗಿ ಭಸ್ಮಾಸುರನಿಗೆ 'ಉರಿಹಸ್ತ'ವನ್ನು ಶಿವ ದಯಪಾಲಿಸಿದ. ದಿನಾಲೂ ಭಸ್ಮವನ್ನು ಶಿವನ ಸನ್ನಿಧಿಗೆ ತರುತ್ತಿದ್ದ ಭಸ್ಮಾಸುರನ ಕಣ್ಣು ಪಾರ್ವತಿಯ ಮೇಲೆ ಬಿತ್ತು. ಪಾರ್ವತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಹುಚ್ಚಾದ ಭಸ್ಮಾಸುರ ಅವಳನ್ನು ತನಗೆ ಕೊಡುವಂತೆ ಶಿವನಲ್ಲಿ ದುಂಬಾಲು ಬಿದ್ದು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂದಾಗ ಉರಿಹಸ್ತದಿಂದ ಶಿವನನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲಲು ಭಸ್ಮಾಸುರ ಮುಂದಾದ. ಕೊನೆಗೆ ಭಯದಿಂದ ಓಡಿದ ಶಿವ ವೈಕುಂಠ ತಲುಪಿದ. ವಿಷ್ಣುವಿನಲ್ಲಿ ಭಸ್ಮಾಸುರನಿಂದಾದ ವಿಪತ್ತನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡ. ವಿಷ್ಣು ಮೋಹಿನೀ ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸಿ ಭಸ್ಮಾಸುರನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಾಗಿ ಭರವಸೆ ನೀಡಿದ. ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ತಾನೂ ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಶಿವ ಬಯಸಿದ್ದರಿಂದ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಸಂಪಿಗೆ ಮರದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನೋಡುವಂತೆ ವಿಷ್ಣು ಸೂಚಿಸಿದ. ಸಂಪಿಗೆ ಮರದಲ್ಲಿ ಶಿವ ಕುಳಿತಿದ್ದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಮುಸಲ್ಮಾನ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳೊಬ್ಬಳು ಹೂ ಕೊಯ್ಯಲು ಬಂದಳು. ಶಿವನು ಅವಳಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತನಾದ. ಹಾಗೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಜನಿಸಿದವನೇ 'ವಾವರ'. ವಾವರ ಧರ್ಮ ಸಂರಕ್ಷಕ. ಅನ್ಯ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕೀಳಾಗಿ ಕಾಣುವ ಅಬ್ಬು, ಸೇಕುಗಳನ್ನು ವಾವರ ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರೂ ವಾವರನ ಸಹಾಯಕರಾದರೂ ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತರಾದ ವಾವರನಲ್ಲಿ ಅವರು ಅವಿವೇಕತನದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುವುದರ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಬ್ಬು, ಸೇಕು ಇಬ್ಬರೂ ಹಿಂದೂ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಬಗೆಗೆ ಕಾಮನೆಯುಳ್ಳವರು. ಅವರನ್ನು ಭೋಗಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಹಕ್ಕು ಎಂಬಂತೆ ಮಾತನಾಡು

ವವರು. ವಾವರನ ಸಮ್ಮುಖದಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸೇಕು ಪಾಲು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಿರಿಯನಾದದ್ದರಿಂದ ಸೇಕುವಿಗೆ ಹದಿನಾರರಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತಾರರ ತರುಣಿಯರು ಸಾಕು. ಇಪ್ಪತ್ತಾರರಿಂದ ನಾಲ್ವತ್ತಾರರವರೆಗಿನ ಪ್ರಾಯದವರು ಅಬ್ಬುವಿಗೆ. ನಾಲ್ವತ್ತಾರು ವರ್ಷಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಯದವರೆಲ್ಲ ಧಣಿ (ವಾವರ)ಗೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಧಣಿ ದೊಡ್ಡವ ನಲ್ಲವೇ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಹಾಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಆದರೆ ಈ ಆಶಯದ ಹಿಂದೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿದೆ. ಅದು ಯವನರ ಕುರಿತಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಮುಸಲ್ಮಾನರು ಈ ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡಿದವರು. ಜೊತೆಗೆ ಹಿಂದೂ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಮಾನಹಾನಿ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಹಿಂದೂಗಳನ್ನು ಬಲವಂತವಾಗಿ ಮತಾಂತರ ಮಾಡಿದರು. ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಿದರು. ಇಲ್ಲವೇ ಅವರ ಆರಾಧನಾ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರು ಎಂಬ ಆಲೋಚನೆಯೊಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣ ಬಹುದು. ಈ ಆಶಯ ಪುರೋಹಿತಶಾಹಿ ಜನವರ್ಗದಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಇದೆ ಎಂಬುದು ವಾಸ್ತವ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವು ಅರ್ಥಹೀನವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಬುದ್ಧರಾದ ಕಲಾವಿದರು ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತ ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಪಂದನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳೂ ಇವೆ. (ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯ ದಲ್ಲಿ ಬಪ್ಪಬ್ಯಾರಿಯನ್ನು ನೋಡಿ.)

'ರಂಗನಾಯಕಿ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಬಲವಂತದಿಂದ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಬಳಿಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾಗಿದ್ದ ಖಾನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ, ಬುಡನ್‌ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎಂಬಿಬ್ಬರ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಖಾನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ – ಬಂದಿಯಾ?

ಬುಡನಶಾಸ್ತ್ರಿ – ಒಳ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ಕೊಂಡ್ ಬಂದಿದ್ದೇನು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿ ಉಳಿವ ಅಂದದ್ದು ನಿನ್ನ ತಪ್ಪು.

ಖಾನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ – ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಚಾರ. ಬ್ರಹ್ಮನಾಶ ವಂಶನಾಶ ಅಂದ್ರೂ ಕೇಳದೆ ಜನಿವಾರವನ್ನು ಹರಿದ್ ಹಾಕಿದ್ನಲ್ಲ.

ಬುಡನ್ ಶಾಸ್ತ್ರಿ – ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ರುದ್ರಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ತೆಗೆಸಿದ.

ಖಾನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ – ಹಸಿಕೋಳಿ ತಿನ್ನಿಸಿದ್ನಲ್ಲ.

ಬುಡನ್‌ಶಾಸ್ತ್ರಿ – ಹರಕೆ ಕುರಿಗಡ್ಡ ನೋಡೋ!

ಬುಡನ್‌ಶಾಸ್ತ್ರಿ – ನೋಡೋ

ಖಾನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ – ಉಟ್ಟ ಮಡಿ ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡಿ ಅಂತ ಅವನ ಬಟ್ಟೆ ಕೊಟ್ಟ.

ಬುಡನ್‌ಶಾಸ್ತ್ರಿ – ನಮಗೆ ಕೊಡುವ ಮೊದಲು ಎಷ್ಟು ಜನ ಹಾಕಿ ಇಟ್ಟ ಬಟ್ಟೆಯೊ?

ಖಾನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ – ಮುಂಜಾನೆ ಎಬ್ಬಿಸಿ ಮಸೀದಿಗೆ ಕರ್‍ಕೊಂಡ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಾ ಕೂಗಿ ಅಲ್ಲಾ ಕೂಗಿ ಅಂದ್ನಲ್ಲ.

ಬುಡನ್‌ಶಾಸ್ತ್ರಿ – ಅಲ್ಲಾ ಕೂಗುವಾಗ ಮೆಲ್ಲ ಆಯ್ತು ಅಂತ ಬೆನ್ನಿನ ಮೇಲೆ ಒದ್ನಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನೆಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದುದು. ಕೆಲವು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗುವ ಆಶಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯದು. ಆಟದಲ್ಲಿ ಬರವ ಎಲ್ಲಾ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾತ್ರಗಳು ಊಟಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹಾತೊರೆಯು ವವರು. 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಭೋಜನ ಪ್ರಿಯ' ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಉದುರಿಸದೇ ಇದ್ದರೆ ಆ ಪಾತ್ರ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.ಊಟ ಇದೆ ಎಂಬ ಸುದ್ದಿ ಸಿಕ್ಕಲ್ಲಿಗೆ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ ಗುಂಪಾಗಿ ಹೋಗುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ತಂಡಗಳು ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಪಡೆದಿವೆ. ದಕ್ಷನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ಯಾಗಕ್ಕೆ ಮಗಳಾದ ದಾಕ್ಷಾಯಣಿಗೆ ಹೇಳಿಕೆಯಿರಲಿಲ್ಲ, ಆ ಯಾಗದ ವಿಚಾರ ವನ್ನು ದಾಕ್ಷಾಯಣಿ ತಿಳಿಯುವುದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಮೂಲಕ. ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬ ಊಟ, ಕೈತುಂಬಾ ದಕ್ಷಿಣೆಯ ಆಸೆಯಿಂದ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೊರಟ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೊಟ್ಟೆಬಾಕತನದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಲೇ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೃಷ್ಟಿಸು ತ್ತವೆ.

ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆಶಯ – ಮುಗ್ಧ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಣ್ಣ ಪ್ರಾಯದ ಹುಡುಗಿ ಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾತ್ರ ಹೆಂಡತಿಯೊಂದಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಎದುರು ಪಾತ್ರ 'ಏನು ಸ್ವಾಮಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೇ, ಮಗಳನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದೀರಿ?' ಎಂದು ಕೇಳಿದರೆ 'ಇದು ಮಗಳಲ್ಲ, ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ' ಎಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು. ಹಾಗೆ ಎಳವೆಯಾದ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮೊದಲ ಹೆಂಡತಿ ಸಾವು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾರಣಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂಶಯಗ್ರಸ್ತನಾದ ಗಂಡ ಎಳವೆಯಾದ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬೆನ್ನ ಹಿಂದೆ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತ ಎದುರು ಪಾತ್ರದ ಜೊತೆ ಮಾತನಾಡುವುದು ಹಾಸ್ಯದ ಒಂದು ಬಗೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಂತಹ ಶುಭ ಕಾರ್ಯಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪೌರೋಹಿತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬರುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಳಂಬವಾಗಿ ಬರುವುದು – ಅಪಶಕುನ ಮಾತನ್ನಾಡುವುದು ಹಾಸ್ಯದ ಒಂದು ರೀತಿ. ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸಲು ಬಂದ ಪುರೋಹಿತ ರನ್ನು ಏಕೆ ವಿಳಂಬವಾಯ್ತು? ಎಂದು ಕೇಳಲು 'ನಾನೊಂದು ಬೊಜ್ಜಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದೆ' ಎಂದೇ

ಅಪಶಕುನದ ಮಾತನ್ನು ಶುಭ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೇಲೆ ವೈದಿಕ ವಿವಾಹದ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುವ ಅನುಕರಣೆ ರೂಪದ ಮಂತ್ರಗಳು, ಮಾತುಗಳು ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವ ವಿವಾಹದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹಾಸ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪುರೋಹಿತ ಯಾವಾಗಲೂ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರವೇ. ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಹಾಸ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ನೆಲೆ. ಹಾಗಾದಾಗ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜನವರ್ಗವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಮಾಡುವ ಹಾಸ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದುದಲ್ಲ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವೈದಿಕ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುವಂತೆ ತಂದು ಆ ಮೂಲಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರಕಟಿಸುವುದಿದೆ. 'ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕೈಲಾಸಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಬಹುದು. (ಎಡಭಾಗದಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಬಲಕ್ಕೆ ಹೆಂಡತಿ).

ಗಂಡ : ಪತಿಯೆಂದರೇನು?

ಹೆಂಡತಿ : ಪರದೈವ !

ಗಂಡ : ಪತಿವಾಕ್ಯ?

ಹೆಂಡತಿ : ವೇದವಾಕ್ಯ !

ಗಂಡ : ಹಿಡಿ ಮೂರು ಸಲ ನನ್ನ ಕಾಲು

ಮತ್ತೆ ಎಡಭಾಗಕ್ಕೆ ಬರಹೇಳಿ ಈ ಮೇಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವುದು. ಇದರ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದು. 'ಹೆಂಡತಿಯಾದವಳು ಗಂಡನ ಮಾತನ್ನು ಇದಿರಾಡದೆ ಶಿರಸಾವಹಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಮಾಡದೆ ಹೋದರೆ ಹೆಂಡತಿಯಾದವಳಿಗೆ ಸತ್ತ ಮೇಲೆ ಸ್ವರ್ಗ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸತ್ತ ಬಳಿಕ ಯಮಲೋಕಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೆಂಡದ ಮುಳ್ಳುಗಳಿರುವ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಂಬವಿದೆ. ಪತಿವ್ರತೆಯರಲ್ಲದ ಹೆಂಗಸರು ಸತ್ತ ಬಳಿಕ ಆ ಕೆಂಡದ ಮುಳ್ಳುಗಳಿರುವ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಂಬವನ್ನು ಬಿಗಿದಪ್ಪಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಹೆಂಡತಿಗೆ ನಿಷ್ಠನಲ್ಲದೆ ಅನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಸಂಗ ಮಾಡಿದ ಗಂಡಸರನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲೂ ಬೇರೆಯೇ ಅಂತಹುದೇ ಕಂಬವಿದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಅನೇಕ ಗಂಡಸರು ಹೆಂಡತಿಯರಿದ್ದರೂ ಅನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸಂಸರ್ಗ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಪುರುಷರು ಹೋಗಿ ಹೋಗಿ ಆ ಕಂಬವನ್ನು ಅಪ್ಪಿದ್ದರಿಂದ ಕಂಬದ ಚೂಪಾದ ಮುಳ್ಳುಗಳೂ ಮೊಂಡಾಗಿವೆ. ಕಂಬದ ಬಿಸಿಯೂ ಆರಿ ತಣ್ಣಗಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಗಂಡಸರಾದ ನಾವು ಈಗ ಅಷ್ಟೇನೂ ಹೆದರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೆಂಗಸರಾದ ನಿಮಗ

ಹಾಗಲ್ಲ. ಪತಿಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡಿ ಹೋದ ಹೆಂಗಸರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಹೋದ ಹೆಂಗಸರು ಆ ಕಂಬದ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅದರ ಬಿಸಿಗೆ ಸುಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನು ಯಾರಿಗೂ ಆ ಕಂಬವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ಕೂಡಾ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ನಿಗಿ ನಿಗಿ ಉರಿಯುವ ಕೆಂಡದ ಮುಳ್ಳುಗಳಿರುವ ಕಂಬದ ಶಿಕ್ಷೆ ನಿನಗೆ ಬೇಡ ಎಂದು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಹೀಗೆ ಕಟ್ಟಪ್ಪಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಕೇಡೆಣಿಸಬೇಡ ಹೋಗು ಒಳಗಿದ್ದುಕೋ'. ಹೀಗೆ ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ತರುವುದು ಇದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಆತ್ಮ ನಿಂದನಾ ರೂಪದ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಗಯ್ಯಾಳಿ ಹೆಂಡತಿಯ ಉಪಟಳ ಸಹಿಸದೆ ಗಂಡನಾದವನ ಪಾಡನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮಾತುಗಳು, ಹೆಂಡತಿಯ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ವೈಭವಯುತವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನಾಥ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗೆ ಹಾಸ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು:

''ನನ್ನ ಹೆಸರು ಬಾಡು ಪೂಜಾರಿ. ಮೂಡು ಮನೆಯ ಬಾಡು ಪೂಜಾರಿ ಎಂದರೆ ನಾನೇ. ಸಂಸಾರದ ತಾಪತ್ರಯ ತಾಳಲಾರದೆ ನಾನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬಾಡು ಪೂಜಾರಿ ಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ನಾನು ಮದುವೆಯೇ ಬೇಡ ಎಂದು ಕುಳಿತಿದ್ದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಮೇಲಿನ ಮನೆಯ ರಾಮಭಟ್ರು ಆಗಾಗ ಹೆಂಡ ಕುಡಿಯಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದು ಈ ಕೆಲಸ. ಭಟ್ರು ಕಳ್ಳು ಕುಡೀತಾರ ಅಂತ ನೀವು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡಬೇಡಿ. ಹೆಂಡಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಗಿರಾಕಿ ಗಳೂ ಅವರೇ ಸ್ವಾಮಿ. ಯಾಕೆ? ಸಾಲ ಇಲ್ಲ. ನಗದು ವ್ಯಾಪಾರ. ಸಾಲ ಮಾಡಿ ಕುಡಿದ್ರೆ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾದ್ರೂ ನಾನು 'ಭಟ್ರೆ ಕಳ್ಳು ಕುದ್ದ ದುಡ್ಡು ಕೊಡ್ಲಿಲ್ಲಲ್ಲ' ಅಂದ್ರೆ ಭಟ್ರ ಮರ್ಯಾದೆ ಹೋದೀತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಭಟ್ರುಗಳು ಯಾರು ಕಳ್ಳು ಕುಡಿದ್ರು ರೊಕ್ಕ ನಗದು. ಸಾಲ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದವರಲ್ಲಿ ಮೇಲಿನ ಮನೆ ರಾಮ ಭಟ್ರು ಒಬ್ರು. ಅವ್ರು ಒಮ್ಮೆ ಬಾಡು ನೀನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅವ್ರು ಕೆಂಬುಡೆ (ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಸೀಗುಂಬಳ ಎಂದರ್ಥ) ಪೂಜಾರಿಯ ಮಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ಹುಡುಗಿ ಎಂದೂ ಸೂಚಿಸಿದರು. ನಾನೆಂದೆ ಭಟ್ರೆ ಹುಡುಗಿ ನಿಮಗಾದೀತಾದ್ರೆ ನನಗಾದೀತು ಎಂದೆ. ಹಾಗೆ ಮದುವೆಯಾಗಿ ಮನೆ ತುಂಬಿಸಿಕೊಂಡರೆ ತಗೊಳ್ಳಿ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಕಾಯಿಲೆ. ಕಾಯಿಲೆ ಹೆರುವ ಕಾಯಿಲೆ. ವರ್ಷಕ್ಕೊಂದರಂತೆ ಒಂಬತ್ತು ಮಕ್ಕಳು. ಏನು ಮಾಡ್ಲಿ? ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ರಾಮಭಟ್ರಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ. ಹಾಗಾದರೆ 'ಬಾಡು ನೀನು ಸ್ವಲ್ಪ ವರ್ಷ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗು' ಹೆದರಬೇಡ ನಾನಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ನಾನು ನೋಡಿ, ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋದೆ. ವಾ ಹಾಯ್! ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚಳಿ. ಎಂಥಾ ಚಳಿ! ಇವತ್ತು ಕಡಿಮೆಯಾದೀತು ಚಳಿ. ನಾಳೆ ಕಡಿಮೆಯಾದೀತು ಚಳಿ. ಅಂತ ಕಾದೆ. ಒಂದು ವರ್ಷ

ಕಾದೆ. ಚಳಿ ಏನೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗುವ ಲಕ್ಷಣ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಚಳಿಯಿಂದ ನಡುಗುತ್ತಿದ್ದ ನನ್ನನ್ನು ನೋಡಿದವನೊಬ್ಬ ಹೇಳಿದ – 'ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟವ ಮಂಗ' ಅರೆ ! ಬಾಡು ಪೂಜಾರಿ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಮಂಗನಾದೆನೆ ! ಅಂತ ನೇರ ಮನೆಗೆ ಬಂದೆ. ಇನ್ನು ಇಂಥ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಅಂತ ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆ. ನಾನು ಬಂದುದೇ ತಡ. ತಗೊಳ್ಳಿ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಕಾಯಿಲೆ. ಗರ್ಭಿಣಿ ! ಕೊನೆಗೂ ಹೆತ್ತಳಲ್ಲ ! ಒಂದಲ್ಲ ! ಕಳೆದ ವರ್ಷದ್ದೂ ಸೇರಿಸಿ ಎರಡು ಮಕ್ಕಳು ! ಅವಳಿ ಜವಳಿ !'' (ತುಳುಭಾಷೆಯಿಂದ ಕೇಳಿದ ನೆನಪಿನಿಂದ).

ಹೀಗೆ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ತರುತ್ತಾ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೊಳಗಾಗುವುದು ಒಂದು ವಿಧಾನ. ಇಲ್ಲಿನ ಅನೇಕ ವಿವರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕರಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದೆಡೆ ಪೋಣಿಸುವುದು ಒಂದುರೀತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. 'ಕುಟುಂಬ ಯೋಜನೆ'ಯಂತಹ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಚಾರದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಇಂತಹ ಪಾತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ದೊಡ್ಡ ಸಂಸಾರದ ತಾಪತ್ರಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ತರುವುದೂ ಇದೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಮಾತುಗಳ, ಹಾಡುಗಳ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಅಣಕವಾಡುವುದೂ ಇದೆ. ತಂದೆ ಹಾಗೂ ಮಗ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಂದು ತಂದೆ ಮಾರುತಿ ಮಗ ಕೀರುತಿ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮಗ ಅಪ್ಪನನ್ನು ಕರೆಯಲು–

'ಎಲ್ಲಿರುವೆ ತಂದೆ ಬಾರೋ ಮಾರುತಿ
ನೀನು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಹಿತ್ತಲು ಮನೆ ಮಾರುತಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

'ಎಲ್ಲಿರುವ ಮಗನೆ ಬಾರೋ ಕೀರುತಿ
ನೀನು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಚೀರುತಿ'

ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಿನಿಮಾ ಹಾಡುಗಳ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದೂ ಇದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಲಘುವಾದ ಹಾಸ್ಯ ಎನಿಸಿದರೂ ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶದದಲ್ಲಿ ಅವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕ್ಷಣಿಕವಾಗಿ ರಂಜಿಸುವ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅತ್ಯಂತ ಚಮತ್ಕಾರ ಪೂರ್ಣವಾದ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವ ಕಲಾವಿದರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. 'ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಕೌರವನಲ್ಲಿಗೆ ಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಮುನ್ನ ಪಾಂಡವರನ್ನೆಲ್ಲ ಕರೆದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಧರ್ಮರಾಯ ಸಂಗ್ರಾಮ ಸಲ್ಲದು ಸಂಧಿಯೇ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಆಗ ಕೃಷ್ಣ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು 'ಧರ್ಮರಾಯ ನೀನು ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲದವನಂತೆ ಮಾತನಾಡಬೇಡ. ನೀನು ನಾಲ್ವರು ತಮ್ಮಂದಿರಿಗೆ ಅಣ್ಣನೂ ಹೌದು. ದ್ರೌಪದಿಗೆ ಗಂಡನೂ ಹೌದು. ಹಾಗಿದ್ದೂ ನಿನ್ನ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ!' ಎಂದು ಧರ್ಮರಾಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಬೋಳು ತಲೆಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಡಿದನಂತೆ. ಇದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡತೆ ಧರ್ಮರಾಯನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ 'ಕೃಷ್ಣಾ ನಿನ್ನ ಹಸ್ತ ತಾಗಿದ ಯಾವ ತಲೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಏನಾದರೂ ಉಳಿದೀತೆ' ಎಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದನಂತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನೊಬ್ಬ ಹಜಾಮ ಎಂಬುದನ್ನು ಧ್ವನಿಸುವಂತೆ ಧರ್ಮರಾಯನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮಾತನಾಡಿದ.

ವಾಕ್ಯರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪದಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನೋ, ವಿರಾಮ ವನ್ನೋ ಕಾಯದೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಪದವನ್ನು ಅಂತರವಿಟ್ಟು ಉಚ್ಚರಿಸಿ ಹಾಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸು ವುದೂ ಒಂದು ಕ್ರಮ. ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿ ಮಡಿದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿಯ ಮಡದಿ ಮಾಲಿನಿಗೆ ದೂತ ಬಂದು ತಿಳಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೀಗಿದೆ :

ದೂತ : ಅಮ್ಮಾ.... (ಎಂದು ಅಳುತ್ತಾ ಬರುವನು).

ಮಾಲಿನಿ : ಯಾಕೋ ಅಳುತ್ತಿದ್ದಿಯಾ? ಏನಾಯ್ತು?

ದೂತ : ಅಮ್ಮಾ ನಾನು ನಿಮ್ಮ ಗಂಡ.... (ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅಳತೊಡಗುತ್ತಾನೆ)

ಮಾಲಿನಿ : ಏನಂದೆ ? ಮುಚ್ಚುಬಾಯಿ.

ದೂತ : ಅಮ್ಮಾ ನಾನು ಮತ್ತು ನಿಮ್ಮ ಗಂಡ....

ಎಂದು ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿಯ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೋದುದು, ಬಳಿಕ ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿ ಯಕ್ಷನಿಂದ ಹತನಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ.

ದೇವಲೋಕಕ್ಕೆ ರಾಕ್ಷಸರು ಮುತ್ತಿಗೆ ಹಾಕಿದ ವಿಷಯವನ್ನು ದೇವೇಂದ್ರನಿಗೆ ದೂತ ಹೇಳಿದ ರೀತಿ ಹೀಗಿದೆ :

ದೂತ : ಹೊರ ದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ!

ದೇವೇಂದ್ರ : ಯಾರು ಬಂದರು?

ದೂತ : ನಿನ್ನ ಅಪ್ಪನಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಹೇಳು. ಮೊದಲು ಸಿಂಹಾಸನದಿಂದ ಕೆಳಗಿಳಿ. ಈ ಸ್ವರ್ಗ ನನ್ನದು....

ದೇವೇಂದ್ರ : (ಅವನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ ತಡೆದು) ಮುಚ್ಚು ಬಾಯಿ! ಯಾರಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಿ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇದೆಯೇನು? (ಎಂದು ಹೊಡೆಯಲು ಮುಂದಾಗುವನು).

ದೂತ : ಒಡೆಯಾ ದಮ್ಮಯ್ಯ. ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲ ಹಾಗೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಂದ ರಾಕ್ಷಸರು ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದರು (ಎಂದು ವಾತಾವರಣವನ್ನು ತಿಳಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ).

ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ನಡುವೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರು ರೂಪಿಸುವುದೂ ಇದೆ.

ಬಪ್ಪಬ್ಯಾರಿ : (ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ) ನಿಮ್ಮ ತಂದೆ ನಾನು, ನಿಮ್ಮ ತಾಯಿ ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ....

ಭಾಗವತರು : ಹೋ.... ಹೋ.....

ಬಪ್ಪಬ್ಯಾರಿ : ಏನು ಏನು ತಪ್ಪಿತೆ? ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಅವಸರ ಮಾಡಬೇಡಿ. ನನ್ನ ಭಾಸೆಯ ಕ್ರಮ ಅದು.

ನಾನು, ನಿಮ್ಮ ತಂದೆ, ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿ, ನಿಮ್ಮ ತಾಯಿ ಎಲ್ಲರೂ ಒಬ್ಬ ತಾಯಿಯ ಮಕ್ಕಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಳೆದವರು (ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್).

ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಪ್ಪಬ್ಯಾರಿಯ ಮಾತು ಅಪಾರ್ಥದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದಾಗ ಮತ್ತೆ ಪದಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಹಾಸ್ಯದ ವಿಧಾನ. ಪಾತ್ರದ ಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆಯಾಗದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶೂರ್ಪನಖಿಯಂತಹ, ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣದ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ಸ್ವಗತ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲಿಯೇ ಭಾಗವತರೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದೂ ಇದೆ.

ಭಾಗವತರು : ಬಲ್ಲಿರೇ ಪರಾಕ್ರಮ ಕಂಠೀರವ

ಶೂರ್ಪನಖಿ : ಬಲ್ಲಿರೇನಯ್ಯ

ಭಾಗವತರು : ಇರುವಂತಹ ಸ್ಥಳ

ಶೂರ್ಪನಖಿ : ಪಂಚವಟಿಯ ಕಾಡಿಗೆ ಯಾರು ಅಂತ ಕೇಳಿದ್ದೀರಿ.

ಭಾಗವತರು : ಯಾರು?

ಶೂರ್ಪನಖಿ : ಶೂರ್ಪನಖಾ ರಾಣಿಯವರು!

ಭಾಗವತರು : ರಾಣಿ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ.

ಶೂರ್ಪನಖಿ : ಶೂರ್ಪನಖಾ ಅಮ್ಮನವರು!

ಭಾಗವತರು : ಅಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ

ಶೂರ್ಪನಖಿ : ಶೂರ್ಪನಖಾ ಅಕ್ಕನವರು ಅನ್ನಿ !

ಭಾಗವತರು : ಅಕ್ಕತಂಗಿಯಂದಿರಿಗೆ

ಶೂರ್ಪನಖಿ : ಶೂರ್ಪನಖಾ ದೇವಿಯವರು ಅನ್ನಿ !

ಭಾಗವತರು : ದೇವಿ ಭಕ್ತರಿಗೆ

ಶೂರ್ಪನಖಿ : ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ಇವರ್‍ಯಾರೋ ಅಂತ ಒಮ್ಮೆ ತಿರುಗಿ ನೋಡಿ ಬಿಡುತ್ತೇನೆ. ಹೋ...ಹೋ... ಇವರು ಯಾವಾಗಲೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಾಡುವವರು. ನೀವಾ ಮಹಾರಾಯ್ರೇ!... ಎಂದು ಮಾತಿಗಾರಂಭಿಸುವುದೂ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯ ವಿಧಾನವೇ ಹೌದು.

ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯದ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಭೀಷ್ಮನ ಆದೇಶದಂತೆ ಅಂಬೆಯನ್ನು ವೃದ್ಧ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಬ್ಬ ಸಾಲ್ವನ ದೇಶಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಆತ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಾರೆನು ಕೇಳು ಮಾನಿನಿ ನಡುಗುತಿವೆ ಕೈಕಾಲ್ಗಳೂ' ಎಂದು ರಾಗ ಎಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ತನಗೀಗ ಎಂಬತ್ತು ವರ್ಷ. ಆದರೆ ಹೆಂಡತಿ ಒಂದು ವಾರದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವಾಂತಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಇಬ್ಬರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಹೆರಿಗೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ದೊಡ್ಡ ಸಂಸಾರ. ಬಡತನ ಬೇರೆ. ನನಗೋ ಉಬ್ಬುಸ ನಡೆಯಲಾಗದು. ನನ್ನ ಕೈಯನ್ನಾದರೂ ಹಿಡಿ ಎಂದು ಗೋಗರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಂಬೆ ತಾನು ಪತಿವ್ರತೆ. ಅನ್ಯರ ಕೈಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲಾರೆ ಎಂದಾಗ ನನ್ನ ಕೋಲನ್ನಾದರೂ ಹಿಡಿ ಎಂದು ಹೇಳುವನು. ಕೊನೆಗೆ ಹಣ ಕೊಡುತ್ತೇನೆಂದು ಆಮಿಷವೊಡ್ಡಿದಾಗ ತಕ್ಷಣ ಎದ್ದು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ.

ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸೊಗಡನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ಹಾಸ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾತ್ರವಾದರೆ ಹವ್ಯಕ ಕನ್ನಡ, ಬೇಟೆಗಾರರು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ ಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದು ಹೀಗೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಿರಾತನೊಬ್ಬ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

"ಯಾರಮ್ಮಾ ಪೋಪೆ ಈ ವಿಪಿನದೊಳಗೆ ಓರ್ವಳಿಲೀದೆಸೆಗೆ – ಬಾರಮ್ಮಾ ಎನ್ನಾ ಕೈಪಿಡಿದರೆ ಬಲ್ತಮಾಷಾ ಸುಖವಾನ್ತುಂಬಿ. ಮೇಲ್ ಮಹಡಿ ಚಪ್ಪರ್ ಪಲ್ಲಂಗಾ ಚಾಲಕ್ ನೋಡಂಜ ಲಾಚಿಲ್ ಹಾಲಾಹಲಿ ನೌಕರ ಶಿಪಾಯಿಗಳ ಓಲೈಸಿರ್ಪರೀಗಳ್" (ಮಾಧವ ಎಂ. ನಾಯಕ ಪು. 125).

ಇಂತಹ ಬಳಕೆಗಳು ಮುಖ್ಯ ಕಥಾವಾಹಿನಿಯ ಭಾಷೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಮುದ ನೀಡುವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸೃಷ್ಟಿ. ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ

ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಇವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಲಿಖಿತ ರೂಪದ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಾಗಲೀ ಮೂಲ ಕಥಾ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಾಗಲೀ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿಯಿಂದ ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಿದ್ದೆ ಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿಸಲು ಪ್ರಸಂಗದ ಮಧ್ಯೆ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕತೆಗೆ ಪೂರಕ ವಾದ ಪಾತ್ರವೇ ಆದರೂ ಮಾತು ಆವರಣವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ವಿಡಂಬನೆ ಯೂ, ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಹಾಸ್ಯಗಳೇ. ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮನವರಿಕೆಯಾಗಬಹುದು. ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿ ಮಡಿದ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಮಾಲಿನಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಒಬ್ಬ ದೂತನ ಮಾತು ಒಬ್ಬ ಸೇವಕನ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಒಡೆಯ ನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ದುಃಖಿತನೂ ಆಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಗಂಡ ಸತ್ತ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಹೆಂಡತಿಗೆ ತಿಳಿಸುವ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಯಾಗಿಯೂ ವರ್ತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಗಳಿವೆ. ಆತ ವಿದ್ಯುನ್ಮಾಲಿ ಮಡಿದುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಂಡವ. ಮಡಿದವ ಅವನ ರಕ್ಷಕ. ನಾಡಿನ ಒಡೆಯ. ಹೇಳಬೇಕಾದುದು ಒಡತಿಗೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪಾತ್ರ ತೋರಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಪಾತ್ರ ವಾಗಿ, ಅನುಭವದ ತನ್ನ ದುಃಖವನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದು ನಿರ್ಮಿತಿ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿನ ಉದ್ದೇಶ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಬರುವ ದೂತ ಅತ್ಯಂತ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರೀತಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗು ತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ರಾಜನು ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಗೂಢಚಾರ ರನ್ನು ನೇಮಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ರಹಸ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು, ಶತ್ರುಗಳು ನಾಡೊಳಗೆ ನುಸುಳಿದ ಸುದ್ದಿ ಯನ್ನು ಪ್ರಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತದ ಬಗೆಗೆ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಅಸಮಾಧಾನಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ರಾಜನಿಗೆ ಬಿನ್ನವಿಸುವುದು ಅವರಿಗೆ ಕರ್ತವ್ಯ. ಅಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯುವುದು ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ.

'ರತಿ ಕಲ್ಯಾಣ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ರತಿ–ಮನ್ಮಥರು ಮದುವೆಯಾಗಲಿರುವ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೌಂಡ್ಲಿಕನಿಗೆ ಬಿತ್ತರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೂಢಚಾರನೊಬ್ಬನ ಪ್ರವೇಶ ಹೀಗಿದೆ:

(ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ ಧರಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಓಲಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ).

ಕೌಂಡ್ಲಿಕ : ಯಾರು ನೀನು?

ಗೂಢಚಾರಿ : ನಾನು ನಿಮ್ಮ ಜನ!

ಕೌಂಡ್ಲಿಕ : ನೀನು ನಮ್ಮ ಜನ. ನಾಲಿಗೆ ಬಿಗಿ ಹಿಡಿದು ಮಾತನಾಡು. ನಿನ್ನನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ನಾನು ನೋಡಿಯೇ ಇಲ್ಲ.

ಗೂಢಚಾರಿ : ನೀವೇ ಅಲ್ಲವೇ ಹೇಳಿದ್ದು ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗದ ಹಾಗೆ ದಿನಾಲೂ ಬಂದು ಹೋಗಬೇಕು ಅಂತ.

ಕೌಂಡ್ಲಿಕ : ನಿನ್ನಂಥವಳನ್ನು ನಾನು ಬರಹೇಳಿದೆನೇ? ಛೆ !

ಗೂಢಚಾರಿ : ಹೌದು ಸ್ವಾಮಿ. ಹಾಗಾದರೆ ನಾನು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಕಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು ಸುಳ್ಳೇ (ಎಂದು ಬಾಯಲ್ಲಿ ಬೆರಳಿಟ್ಟು ಒಯ್ಯಾರ ದಿಂದ ವರ್ತಿಸುವನು).

ಕೌಂಡ್ಲಿಕ : ಅಧಿಕ ಪ್ರಸಂಗಿ ಬಾಯಿಗೆ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಮಾತನಾಡಬೇಡ! (ಎಂದು ಹೊಡೆಯ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ).

ಗೂಢಚಾರಿ : ಹಾಗಾದರೆ ನಿಮಗೆ ನನ್ನ ಗುರ್ತು ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ನಾನು ಸೀರೆ ಬಿಚ್ಚುತ್ತೇನೆ. ಆಗ ನೋಡಿ. ನಿಮಗೆ ಗುರ್ತು ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಕೌಂಡ್ಲಿಕ : ಅಬದ್ಧ ಮಾತನಾಡಬೇಡ. ಎಲ್ಲರ ಮುಂದೆ ಸೀರೆ ಬಿಚ್ಚುವವಳೇ ನಡೆಯಾಚೆ.

ಗೂಢಚಾರಿ : ನಿಮ್ಮ ಹತ್ರ ಬಂದು ಎಷ್ಟು ಸಾರಿ ಸೀರೆ ಬಿಚ್ಚಿದ್ದೇನೆ. ಮರೆತ್ರಾ! (ಎಂದು ಉಟ್ಟ ಸೀರೆಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಎಸೆಯುತ್ತಾನೆ). (ಕೇಳಿದ ನೆನಪಿನಿಂದ).

ಇಲ್ಲಿ ಗೂಢಚಾರ ವೇಷ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿ ನಾಡಿನೆಲ್ಲೆಡೆ ಸುತ್ತಾಡಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಸೀರೆ ಉಟ್ಟಾಗಲೂ ಅರಸ ಮತ್ತು ಆಳು ಈ ಭೇದ ಅಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಗೂಢಚಾರನು ತಾನು ಗೂಢಚರ ಎಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವೇಷ ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡಿ ಬಂದಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಸುಳಿವನ್ನೂ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ತಾನು ಹೆಣ್ಣಿಂಬಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾರೋ ಒಬ್ಬಾಕೆ ಹೆಣ್ಣು ಬಂದು ತನ್ನ ಜೊತೆಗೆ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ ಎಂದು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ರಾಜ ಭಾವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಪಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಎಡೆಕೊಡುವಂತೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಎಚ್ಚರವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರದ ವರ್ತನೆ ಯನ್ನು ನೋಡಿ ಇದಿರು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಂತೆ ಗಲಿಬಿಲಿಗೊಳಗಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಹಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವೇಷ ಮರೆಸಿ ಬಂದ ಗೂಢಚಾರನೆಂದು ರಾಜನಿಗೂ ಗೊತ್ತು, ಇದು ಗೂಢಚಾರರ ಅಭಿನಯದ ರೀತಿ ಎಂದು ಅನುಭವೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಗೊತ್ತು, ಆದರೆ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ನಿಗೂಢವಾಗಿ ಉಳಿಸಿ ಇನ್ನೊಂದಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವಂತೆ ಜಾಣ್ಮೆಯ ಮಾತುಗಳು, ವರ್ತನೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಕಾಡಬಹುದು. ರಾಜನ ಜೊತೆಗೆ ಆಳು ವ್ಯವಹರಿಸುವ ರೀತಿ ಹೀಗಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ದಿನನಿತ್ಯವೂ ಬರುವ ಗೂಢಚಾರನನ್ನು ಅರಸನು ಗುರುತಿಸಲು ಅಶಕ್ತನಾಗುವನೆ? ವೇಷ ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡಿ ದೇಶ ಸುತ್ತಾಡಿ ಬರುವ ಇವರು ನಾನೇ ನೇಮಿಸಿದ ಗೂಢಚರರು ಎಂಬುದನ್ನು ರಾಜ ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೇ? ಇದೇ ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಈ ಹಿಂದೆ ತಿರುಗಾಡಿಲ್ಲವೇ? ಇದು ತನಕ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಬಂದು ಭೇಟಿಯಾಗುವಂತೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಎಂದರೆ ಇಂದೇಕೆ ಬಹಿರಂಗದ ಭೇಟಿ? ರಾಜನನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗಲು ಬರುವ ಗೂಢಚರರನ್ನು ದ್ವಾರಪಾಲಕರು ರಾಜನ ಅನುಮತಿ ಇಲ್ಲದೇ ಬಿಟ್ಟಿದು ಹೇಗೆ? ರಾಜನ ಬೇಟಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯರು ತಪಾಸಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ! ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾದುದೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಸ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದೆಯಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬುದೇ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಭ್ರಾಮಕ ಜಗತ್ತಿನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಪಾತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಗಾಂಭೀರ್ಯದಿಂದ ನಡಕೊಂಡರೂ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾ, ಸರಿದಾರಿಗೆ ತರುವ ಪೂರಕ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಕ್ರಮೇಣ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಖಿಲವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಮುಖ್ಯ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ ಯಾವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಭ್ರಾಮಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ರಸಾಸ್ವಾದನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಒಂದು ತೆರನ ಅಲಿಖಿತ ಒಪ್ಪಂದದಂತೆ ಎಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮೀರಿ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತ ವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ರಾಯಭಾರಿಯ ಕೆಲಸ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯದು. ಆತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ನೇರವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ. ಅವರ ವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸ ಬಲ್ಲ. ಆ ನೆಲೆಯಿಂದ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದಕನೂ ಹೌದು. ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಯೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಸಂಗದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ನೇರ ಪ್ರವೇಶ ಇದೆ. ಆತ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ವ್ಯವಹರಿಸಬಲ್ಲ ಚಾಣಾಕ್ಷ. ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಗೌರವಯುತ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನುಡಿದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಕಳೆಕಟ್ಟಬಲ್ಲ.

ಪ್ರಸಂಗದ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಗುರ ಮಾಡು ವಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಾಗುವ ಕತೆಯ ನಡೆಗೆ ಒಂದು ನಿಲುಗಡೆಯನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದೆ. ಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ದುಃಖ, ದುರಂತ, ಶೃಂಗಾರ, ಯುದ್ಧ ಮೊದಲಾದ ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬೇರೆಡೆಗೆ ಹೊರಳಿಸುವುದು ಹಾಸ್ಯದಿಂದ ಸಾಧ್ಯ.

ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಮತ್ತೆ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಬರಲು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗಂಭೀರ ವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಮಾತುಗಳು ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಳಿಸಿ ಸಂತಸಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಬಳಿಕ ಮುಂದಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ಸದ್ಯ ಪರಿನಿವೃತ್ತಿ ದೊರೆಯುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶೃಂಗಾರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಜೊತೆ ಗಿರುವ ಆಪ್ತಸಖ, ನಾಯಕಿಯ ಜೊತೆಗಿರುವ ಆಪ್ತಸಖಿಯರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಸಖ, ಸಖಿಯರು ನಾಯಕ ನಾಯಕಿ ಯರ ವಿರಹದುರಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಶಮನಗೊಳಿಸುವ, ಗಮನವನ್ನು ಬೇರೆಡೆಗೆ ಸೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸನ್ನಿವೇಶದ ವಿನೂತನ ಆವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿದೆ. ಶೃಂಗಾರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಅಥವಾ ನಾಯಕಿಯ ವಿವರಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ, ಜಮದಗ್ನಿಯು ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕಾರ್ತವೀರ್ಯಾರ್ಜುನನಿಗೆ ಮೃಷ್ಟಾನ್ನ ಭೋಜನವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಭೋಜನದ ಕ್ರಿಯೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಾಂಕೇತಿಕ. ಆದರೆ ಭೋಜನ ಬಡಿಸಿದ ವಿಧಾನ, ಪದಾರ್ಥಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆ, ರುಚಿ, ತಯಾರಿಸಿದ ರೀತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅನೇಕ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸು ವಲ್ಲೂ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ.

ಹಾಸ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದರೆ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಎಂಬಂತೆ ನಾರದ, ಬಬ್ರುವಾಹನನ ಮಂತ್ರಿ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಹ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ವಾಚಿಕವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವಾಚಿಕಾವಲಂಬಿಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವು ಅಭಿನಯದ ಸರ್ವಾಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕಾದಿಗಳು ಬೆರೆತ ವಾಚಿಕವೇ ನಿಜವಾದ ಹಾಸ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯಕ್ಕೂ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ವಿಕೃತ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆಗಳಿಂದ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವಿಕೃತವಾದ ಮಾತುಗಳು ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಮಾಣ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆಡು ನುಡಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಭಾಷಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿ ಮೈವಡೆಯುತ್ತದೆ. ✡

ಬಡುಗುತಿಟ್ಟು : ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ, ಒಡ್ಡೋಲಗ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣ ಜೋಡಾಟ

– ಎಸ್.ವಿ. ಉದಯಕುಮಾರ್ ಶೆಟ್ಟಿ

ಯಕ್ಷಗಾನ ದಿನದಿಂದ ದಿನಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. 'ಪರಂಪರೆ' ಎಂದಾಗ ಎಲ್ಲವೂ ಕಲಾಪೂರ್ಣ ಎನ್ನಲಾಗದು. ಯಾವುದು ಕಲೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವೋ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಈ ಪರಂಪರೆಯ ಮೌಲ್ಯ ನಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರಷ್ಟೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪಾಲುದಾರಿಕೆಯೂ ಇದರಲ್ಲಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗವಿಂದು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಯ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿವೇಚಿಸೋಣ :

ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಎಂಬುದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಇದನ್ನು ತುಂಬಾ ಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ರಾಗ–ತಾಳ–ಲಯಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಗತ್ಯ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಶ್ರುತಿ ಪರಜ್ಞಾನ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಭಾಗವತನಾದವನು ಯಾವ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾನೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅದೇ ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ 'ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ' ಯಾದಾಗ ಒಂದು ಶ್ರುತಿ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಗುಂಗು ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಶ್ರುತಿಜ್ಞಾನ ವಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಎತ್ತುಗಡೆ ನೀರಸವಾಗಿ ರಸಾಭಾಸ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಬಲ್ಲವನು ಭಾಗವತನ ಹಾಡಿಗೂ 'ಉಠಾವ್' ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಭಾಗವತನೂ ಕಲಾವಿದನು ಹಾಡಿದ ತನ್ಮಯತೆಯಲ್ಲೇ ಹಾಡಿ, ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಸಾಲೋಕ ವಿಹಾರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದ ನಿಗೂ ಭಾಗವತನಿಗೂ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಸಾಧ್ಯ.

ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡುವವನಿಗೆ ರಾಗ, ತಾಳ, ಲಯ, ಶ್ರುತಿ ಜ್ಞಾನವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಏನು ಮಾಡಬೇಕು? ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲಾವಿದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಿದ, ಮಾಡುವ ರಾಗ ತಾಳಗಳೇ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಮುಂದುವರಿಸುವ ಬಗೆಯೇ ಬೇರೆಯಾಗುವುದು ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತನು ಅರ್ಥದ, ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಾ, ಬರುವ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಇದೇ ರಾಗದಲ್ಲಿ, ತಾಳದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದೆಂದು ಯೋಚಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ತಾನೊಂದು ರಾಗದಲ್ಲಿ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಿದರೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಹೇಗೆ? ಇಂಥ ವೇಳೆ ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತ

ಕಲಾವಿದನ ಮರ್ಯಾದೆ ಉಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೆ ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಮೇಳ' ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಾಪಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪದ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಬೇಕು, ಮಾಡಬಾರದು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅಗತ್ಯ. ಶ್ರುತಿ, ರಾಗ, ತಾಳ, ಲಯ ಜ್ಞಾನವಿದೆಯೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯ (ಭಾಗವತರೇ ಹೇಳಬೇಕು) ಪದ್ಯವನ್ನೂ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡಬಾರದು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಒಬ್ಬರು ಸುಧನ್ವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ 'ಆಗ ಸುಧನ್ವನು ಬೇಗದಿ ರಣಕನುವಾಗುತ' ಎಂದರು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಭೀಮ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಯೊಬ್ಬರ ಮಾತನು ಕೇಳಿ ಭೀಮನು ಏನೆನ್ನಬೇಕು?

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಾಗವತನನ್ನು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವನೆಂದು ತೋರಿಸಲು ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡುವ ಇಡೀ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವ ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಡೀ ಪದ್ಯವನ್ನು ಹಾಡಲು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಭಾಗವತರನ್ನೂ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ–ಭಾಗವತ ನಿಗೂ ಹಿತ ಸಂಬಂಧ ವಿರಬೇಕಾದುದು ತೀರಾ ಅಗತ್ಯ.

ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಇಂಥಹುದೇ ನಡೆಯೆಂಬುದಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಹಾಡನ್ನು ಇಂತಹ ರಾಗದಲ್ಲಿ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿತ್ತು ಆಗ ಎತ್ತುಗಡೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾವಿದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಹೀಗಾಗಿ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಯ ವಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಸ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನಿಗೂ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಈ ಎಚ್ಚರವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕಳೆ ಏರಿಸಬಲ್ಲದು.

ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಎತ್ತುಗಡೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಸೊಗಸಾದ ಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಬಭ್ರುವಾಹನ ಕಾಳಗದ 'ಹಂಸಕೇತನಾದಿಗಳೆಲ್ಲ ಕೇಳಿ', ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗದ ಕರ್ಣನ 'ವೀರ ವೃಕ್ಷ ಸೇನಾಖ್ಯ ನಳಿದನೆ' ಅರ್ಜುನನ 'ಯಾದವೋತ್ತಮ ಲಾಲಿಸಿ ಕೇಳಿ' ಭೀಷ್ಮ ಪರ್ವದ 'ಶ್ರೀ ಮನೋಹರ ಸ್ವಾಮಿ ಪರಾಕು' ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯದ 'ಸರಸಿಜಾಂಬಕಿಯರೆ ಕೇಳಿ'

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆ ಶೋಭೆ ತರಬಲ್ಲದು. ಕಲಾವಿದರೂ ಭಾಗವತರೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಾಮರಸ್ಯದಿಂದ ಇದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಬೇಕು.

ಒಡ್ಡೋಲಗ ಎಂಬುದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣ ಅಂಗ. ಕಥಾಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಆವರಣ ಸೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ, ಹಲವು ಬಗೆಯ ನೃತ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೆ ನೃತ್ಯದ ಭಾಷೆಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಕನಿಷ್ಠ ಅರ್ಧ ಗಂಟೆಯಾದರೂ ಈ ಭಾಗವಿರಬೇಕು.

ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಸೌಂದರ್ಯಸ್ವಾದನೆಗೆ ಸಿದ್ಧನಾಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಈ ಭಾಗ ನೀರಸ ವಾದೀತು. ಹಾಗೆಂದು ಒಡ್ಡೋಲಗವಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವುದು 'ಭವ್ಯ' ಎನಿಸದು.

'ಒಡ್ಡೋಲಗಕ್ಕಾಗಿ ಒಡ್ಡೋಲಗ' ಮಾಡಲಾಗದು, ಎಲ್ಲ ಕಥಾನಕಗಳಿಗೂ ಕಥಾಮುಖಗಳಿಗೂ ಒಂದೇ ಒಡ್ಡೋಲಗವಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ಶೀಲ, ಸ್ವಭಾವ, ಸಂಸ್ಕಾರ ಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಒಡ್ಡೋಲಗಗಳಿವೆ. ಕಿರಾತರ ಒಡ್ಡೋಲಗ, ರಕ್ಕಸ ಒಡ್ಡೋಲಗ (ಹೆಣ್ಣು-ಗಂಡು) ಇವೆಲ್ಲ ಇಂದು ಹೊರಟು ಹೋಗಿವೆ. ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯ ಭಾಗವತರು ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆವಾದಕರು ಕಣ್ಮರೆಯಾದರೆ, ಒಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಸೊತ್ತು ಈ ರಂಗದಿಂದ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಷ್ಟೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಮುಮ್ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದ ರಿಗೂ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಂತೂ ಇದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಾಳ್ಮೆಯಿರು ವುದಿಲ್ಲ.

ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂದು ಇದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. 'ಟೆಂಟಿನ' ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಒಡ್ಡೋಲಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಬಯಲಾಟದ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಗ ಒಂದಿಷ್ಟು ಉಳಿದು ಬಂದಿದೆ.

ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಭಾಗವತ ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ನವರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ವಬೋಧಿನಿ' ಹೊಸ ಭಾಗವತರಿಗೆ, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗ ಬಲ್ಲದು. ಆದರೆ, ಈ ಬಗೆಗೆ ಆಸ್ಥೆ ಬೇಕು, ಪರಿಶ್ರಮ ಬೇಕು. ಇದು (ಒಡ್ಡೋಲಗ) ಯಕ್ಷಗಾನ ವೈಭವದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಬೇಕು. ಪರಂಪರೆಯ ಸತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋದರೆ ಯಾವ ಕಲೆಯೂ ಉಳಿಯಲಾರದು, ಬೆಳೆಯಲಾರದು.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ತನ್ನದೇ ಆದ ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಮೆರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ತಿರುಗಾಟ, ಪೂರ್ತಿ ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಬಯಲು ರಂಗಸ್ಥಳ, ರಂಗ ಮಂಟಪ, ವಿದ್ಯುತ್ ದೀಪವಿದ್ದರೂ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಎರಡು ದೀವಟಿಗೆಗಳ ಬೆಳಕು ಇತ್ಯಾದಿ. 'ಜೋಡಾಟ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವು ಅಂತೆಯೇ ಚಿರಪರಿಚಿತ. ಜೋಡಾಟವೆಂದರೆ ಎರಡು ಮೇಳಗಳ ಜೊತೆಯಾಟ. ಅತೀ ಹಿಂದೆ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಮೇಳಗಳ ಆಟವೂ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕಂಬದ ಕೋಣೆ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಮೂರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಮೇಳಗಳ ಆಟ ಆಡಿಸಿದ್ದರೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಯಲಾಟದ ಕ್ರಮವೂ ಬದಲಾದಂತೆ ಅಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಕಡಿಮೆ ಯಾಗಿದೆ. ಒಂಟಿ ಆಟವನ್ನು ಹರಕೆ ಹೊತ್ತಂತೆ ಭಕ್ತರು ದೇವಿಯ ಕಾರುಣ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಜೋಡಾಟದ ಹರಕೆ ಹೊರುವುದು ರೂಢಿ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎರಡು ಮೇಳಗಳ ಆಟವನ್ನು ಜೋಡಾಟವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ಅಪರೂಪದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯ ಜನಸಂದಣಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೆಲವರು ಸಹಾಯಾರ್ಥ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿಯೂ ಇದನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು.

ಜೋಡಾಟದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಸಾಂಗವಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಆಟ ಆಡಿಸುವವರ ಹಣ ಬಲದೊಂದಿಗೆ ಉತ್ತಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಜನಬಲ ಹಾಗೂ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಯೂ ಅಗತ್ಯ. ಒಂಟಿ ಆಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಹಕ್ಕು ಯಜಮಾನ ಅಥವಾ ಆಟ ಆಡಿಸುವವರಿಗೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಜೋಡಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಮೇಳದ ಯಜಮಾನರೂ ಹಾಗೂ ಆಟ ಆಡಿಸುವವರು ಹಕ್ಕು ಪಡೆದಿರುತ್ತಾರೆ.

ಅದಕ್ಕಾಗಿ ವೀರಗತಿಯ ಮೂರು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆರಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಬಂದಿದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಜೋಡಾಟ ನಿಶ್ಚಯವಾಯಿತೆಂದರೆ ಸ್ಥಳವಂದಿಗರ ಉತ್ಸಾಹ, ಚಿಲುಮೆ ಯೊಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ತಮ್ಮ ಮೇಳ ಉತ್ತಮವೆಂದು ತೋರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ. ಮೇಳದ ಅಭಿಮಾನಿಗಳದ್ದಾದರೆ ಇದಿರು ವೇಷಧಾರಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಲಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯಿಂದ ಸೋಲಿಸಬೇಕೆಂಬ ತವಕ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ. ಮುಂಡಾಸಿನ ಗಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದಾಗಿರ ಬೇಕು. ಒಡ್ಡೋಲಗ ಪಡೆಯ ವೇಷ ನಮ್ಮದೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಬೇಕು. ಮಂಡಿಯ ಸುತ್ತು ನಮ್ಮದೇ ಹೆಚ್ಚಾಗ ಬೇಕು. ಇದು ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರಿಗಾದರೆ, ಏರು ಶ್ರುತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ ತಯಾರಿಯ ಚಿಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರಿಗೆ, ನಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ಉತ್ತಮವಾಗಬೇಕು ಜೊತೆಗೆ ಇದಿರಿರುವ ಮೇಳದ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣಬೇಕೆಂದು ಎರಡೂ ಮೇಳಗಳ ಆಶಯವಾಗಿದ್ದು ಅದೇ ರೀತಿ ಪ್ರಸಂಗ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲೂ ಎಡಬಲ ಭಾಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಕರಾರು ಬರುವು ದುಂಟು. ಆಗ ಚೀಟಿ ಎತ್ತಿ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾಗುವುದು. ಮೊದಲ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಗೌಜು, ಗದ್ದಲ, ಬೆಳಗಿನ ಜಾವ ಮನೆಗೆ ಹೋಗುವ ತವಕ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಯ್ಕೆ ಬಗ್ಗೆಯ ತಕರಾರು ಬರುತ್ತದೆ. ಮಾಮೂಲು ಆಟ ರಾತ್ರಿ ಒಂಭತ್ತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾದರೆ ಜೋಡಾಟ ಎಂಟು ಗಂಟೆಗೆ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾರ, ತುರಾಯಿ ಹಾಕುವ ಬಗೆಗೆ ಗಲಾಟೆ, ಪಾನೀಯ ಒದಗಿಸುವ ಬಗ್ಗೆ ರಗಳೆ, ರಂಗಸ್ಥಳ–ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಪ್ರಕೋಪಕ್ಕೆ ಹೋದರೂ ಬೆಳಗಾದ ಕೂಡಲೇ ಎರಡೂ ಮೇಳ ದವರೂ, ಕಲಾವಿದರೂ, ಸ್ಥಳವಂದಿಗರು ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿ ರಂತೆ ಮಾತನಾಡಿ ಉಪಹಾರ ಸೇವಿಸಿ, ಮುಂದಿನ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಈ ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇರಬೇಕು ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಂತಹ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾ ಹಿಸುವ ಭಕ್ತಾದಿಗಳು, ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮೊಕ್ತೇಸರರು, ಕಲಾವಿದರು, ಕಲಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹರು. ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಒಂದಾದರೂ ಜೋಡಾಟವಿದ್ದು ಇಂತಹ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಮುಂದುವರಿಯಲಿ. ಇದು ಕಲಾಭಿಮಾನಿ ಗಳೆಲ್ಲರ ಹರಕೆ, ಹಾರೈಕೆ.

ಆದಾಗ್ಯೂ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕುಂದಾಪುರ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಹುಣ್ಸೆಮಕ್ಕಿ ಸಮೀಪ ಶ್ರೀ

ಮಂದರ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಾರಣ ಕಟ್ಟೆ ಮೇಳಗಳ ಜೋಡಾಟ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದು ಬೇಸರದ ಸಂಗತಿ.

ಮಾಯವಾದ ಭಾಗವತರು

ಹಾಸ್ಯಭಾಗ : ಒಂದು ಕಡೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮೇಳದ ಬಯಲಾಟ, ಬೆಳಿಗ್ಗೆ 5.45ರ ಸಮಯ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೊಟ್ಟಕೊನೆಯ ಹಂತ. ಇನ್ನೇನು ರಕ್ಕಸನೊಬ್ಬ ರಂಗ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅವನ ವಧೆಯಾದರೆ ಆಟ ಮುಗಿಯು ತ್ತದೆ. ಭಾಗವತರು ಎತ್ತರದ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಹಾಡಿ ದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಆಗಲೇ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುವ ಬಸ್ಸಿ ನಲ್ಲಿ ಊರಿಗೆ ಹೊರಡದಿದ್ದರೆ, ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿ, ತನ್ನ ಶಾಲೆಗೆ ಹೋಗುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ರಜೆ ಮಾಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ.

ಅಸುರನ ಆರ್ಭಟ ಚೌಕಿಯಿಂದ ಕೇಳಿ ಬಂತು. ಭಾಗವತರು ಮೊದಲೇ ತಾಕೀತು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಹಾಡು ಹಾಡಿದಾಗಲೇ ಆರ್ಭಟ ಕೊಟ್ಟು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಯುದ್ಧ ಮುಗಿಸಿಬಿಡಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಸಾಯಬೇಕು. ಆದರೆ ಎರಡು ಗಂಟೆ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ವೇಷ ಮಾಡಿದ ಈ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಎರಡು ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಮುಗಿಸಲು ಸಿದ್ಧನಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನು ಚೌಕಿಯಿಂದ ಆರ್ಭಟ ಕೊಡುತ್ತಾ ಸೂಟಿಯವನನ್ನು ಕರೆದು ಒಂದು ಸುತ್ತು ಹಾಕಿ ಬರಲು ಹೊರಟ. ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಅಬ್ಬರ ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ನಿಮಿಷ ಇವನ ಆಟೋಪವಾಗಿ ಕತ್ತಿ ಬೀಸುತ್ತಾ ಬಂದಾಗ ಭಾಗವತರು ಅಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಜಾಗಟೆ ಕೆಳಗಿಟ್ಟು ಅವರು ತಮ್ಮ ಊರಿನ ಬಸ್ಸು ಹಿಡಿದು ಹೋಗಿ ಐದು ನಿಮಿಷ ಆಗಿತ್ತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದ - ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡು

– ಪ್ರೊ|| ಟಿ. ಕೇಶವಭಟ್ಟ

ಪ್ರಾಣಿವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆನಿಸಿದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞಾನವಿರಲೇಬೇಕು. ಅದು ಮಾನವತೆಯ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನುವ ಸುಭಾಷಿತವಿದೆ –

ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞಾನಹೀನಾನಾಂ ಸರ್ವಶಾಸ್ತ್ರವಿದಾಮಪಿ ।
ಸಮಾಜಂ ಪರಿಪಶ್ಯಂತಿ ಸಮಜಂ ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿನಃ ॥

ಅಂದರೆ ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದವರ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿಗಳು ಸಮಜವನ್ನಾಗಿ (ಪ್ರಾಣಿ ಸಮೂಹವನ್ನಾಗಿ) ಕಾಣುವರು. ಅಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯಸ್ವರೂಪವು ಭಾಷಾರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ಗದ್ಯ ಮತ್ತು ಪದ್ಯ ಎಂದೆರಡು ವಿಧ. ನನಗಿಲ್ಲಿ ಪದ್ಯವೇ ವಿವೇಚನ ವಿಷಯ. ಪದ್ಯದ ಸತ್ತ್ವರೂಪವು ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶಿ (ದೇಸಿ) ಎಂದೆರಡು ವಿಧ. ಛಂದೋ ವ್ಯಾಕರಣಾದಿ ಲಕ್ಷಣಬದ್ಧವಾದುದು ಮಾರ್ಗ ಅಥವಾ ಶಿಷ್ಟಸಾಹಿತ್ಯ. ಅಂತಹ ಲಕ್ಷಣವು ಅಲಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಅಂತಹ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲದವರಿಂದ ರಚಿತವಾದುದು ದೇಶಿ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಎನಿಸುವುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ವಿಷಯಗಳು – ಯಕ್ಷಗಾನಪದ ಮತ್ತು ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡು ಎಂಬಿವೆರಡೂ ಶಿಷ್ಟ ಜಾನಪದ ಎಂಬ ಉಭಯಮಿಶ್ರಿತವಾದುವಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪರಿಶುದ್ಧತೆ ಕಾಣದಿರಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಕಲೆ ಯಾಗಿದೆ. ಗಾನ ಎಂಬ ಶಬ್ದೋಚ್ಚಾರ ಅದರಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿರುವುದು ಅದೊಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ–ಶ್ರವ್ಯ ಎಂಬ ಉಭಯ ರೂಪಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಉಭಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆಟ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗ ಎಂದು ಹೆಸರಾಂತ (ರಾಗ ತಾಳಯುಕ್ತ) ಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶ್ರುತಿ–ಮದ್ದಳೆ–ಚೆಂಡೆಗಳ ವಾದನ, ವೇಷಭೂಷಣಾನ್ವಿತ ಪಾತ್ರಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯಗಳು, ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪಾತ್ರಸಂವಾದ ಹೀಗೆ ಐದು ಅಂಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ವೇಷಭೂಷಣನಾಟ್ಯಗಳ ದೃಶ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೇ ಪಾತ್ರಸಂವಾದವಿರುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಲೆಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಅಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದುದು ಭಾಗವತಿಕೆ. ಅಂದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಶ್ರುತಿ–ಮದ್ದಳೆ– ಚೆಂಡೆಗಳ ತಾಳವಾದನ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗೇಯಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ 'ಪದ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಪದಗಳು ಹಾಡುವಂಥವಾಗಿದ್ದರೂ ಇವನ್ನು 'ಹಾಡು' ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲ.

ಇದರಂತೆಯೇ ದಾಸರ ಪದಗಳು, ಸರ್ವಜ್ಞಪದಗಳು, ತುಂಡುಪದಗಳು (ಸ್ತುತಿರೂಪದ ಪದ), ಉದಯರಾಗದ ಪದಗಳು, ಶಾಲೆಯ ಪದಗಳು – ಎಂಬ ಹೇಳಿಕೆ ಸರಿಯಾದುದು.

'ಶೋಭಾನೆಗಳು' ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾಳಗತಿ, ಯತಿ, ಲಯಗಳಿವೆಯಾದರೂ ತಾಳವಾದನದ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲ. ಶ್ರುತಿಯ ಮೇಳವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಪುರುಷಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದರೆ, ಶೋಭಾನೆಗಳು ಮಹಿಳಾಗೇಯ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನಿಸಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇವನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಮುತ್ತೈದೆ ಹೆಂಗಸರು ಮತ್ತು ಕನ್ಯೆಯರು. ಶ್ರುತಿಮೇಳ ರಾಗಾ ಲಾಪನೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಕೋಕಿಲಕಂಠದಿಂದ ರಮಣೀಯವಾಗಿ ಧಾಟಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಭಾವ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇವನ್ನು ಶುಭಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಪರಂಪರಾ ಪದ್ಧತಿ. ಶೋಭಾನೆಗಳ ರೂಪದ ಹಾಡನ್ನು ಪದವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವೆಡೆ ಹಾಗೆಂದುದಿದ್ದರೂ ಅದು ಪರಿಜ್ಞಾನ ಶೂನ್ಯತೆಯ ಲಕ್ಷಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ 'ಸೋಬಾನೆ ಚಿಕ್ಕಮ್ಮನ ಪದಗಳು', 'ತಿಮ್ಮಕ್ಕನ ಪದಗಳು' ಮುಂತಾಗಿ ಮುದ್ರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳೇ ಇವೆ. ಹಾಗೆಯೇ 'ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು' ಎಂಬವರಿದ್ದಾರೆ. ಧಾರವಾಡದ ಸಮಾಜಪುಸ್ತಕಾಲಯದ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಪುರಂದರದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು' (ತೃತೀಯ ಮುದ್ರಣ, 1986) ಎಂಬುದಿದೆ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಈಗ ಪದ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಎಂಬವುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ನೋಡೋಣ.

'ಪದ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ – ಶಬ್ದ, ಉದ್ಯೋಗ, ಪದವಿ, ಪಾದ, ಹೆಜ್ಜೆ, ಸ್ಥಾನ, ರಕ್ಷಣೆ, ಗುರುತು, ಶ್ಲೋಕದ ಕಾಲುಭಾಗ, ಕಿರಣ, ನೆಪ, ಬಾಣ, ಪ್ರಕೃತಿ–ಪ್ರತ್ಯಯ ಸೇರಿರುವ ಶಬ್ದರೂಪ ಮುಂತಾದವು. 'ಪದ್ಯ' ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ವರ್ಸ್ (Verse) ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವರು. ಅದಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅರ್ಥವೂ ಇದೆ. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದೆ –

> ಪದ್ಯಂ ಸಮಸ್ತಜನತಾ ಹೃದ್ಯಂ
> ಪದವಿದಿತ ಪಾದನಿಯಮ ನಿವೇದ್ಯಂ
> ವಿದ್ಯಾಪಾದಪರಾಯಣಮಾದ್ಯಂ
> ಸದ್‌ವೃತ್ತಿವೃತ್ತಜಾತ್ಯಾಯತ್ತಂ (1–30)

ಈ ನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ಪದ್ಯವು ಎಲ್ಲಾ ಜನರ ಹೃದಯಕ್ಕೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದುದು, ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಪದಗಳುಳ್ಳ ಪಾದಗಳ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದು, ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಮೇರೆಗೆ ತಲುಪಿದುದು ಅಂದರೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುದು. 'ಅದ್ಯಂ' ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮ ಸ್ಥಾನಾರ್ಹವಾದುದು. ಒಳ್ಳೆಯ ಅಕ್ಷರವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂಥದು. ಹೀಗೆ ಪದ್ಯವು ಪಂಪ ರನ್ನರಂತಹ ಮಹಾಕವಿಗಳ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹವು – ಗದ್ಯ ಹೊರತಾದವು

ಎಂಬಂತಾಯಿತು. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಷಟ್ಪದಿಗಳಾಗಲಿ, ಸಾಂಗತ್ಯದ ರಚನೆಗಳಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಆದುದರಿಂದ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ರಗಳೆ, ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಕಾವ್ಯಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಈ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಬಹುದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈಗ ಪದಲಕ್ಷಣವನ್ನು ನೋಡೋಣ – ಭರತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಪದ'ದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದೆ –

ನಿಯತಾಕ್ಷರಸಂಬದ್ಧಂ ಛಂದೋ ಯತಿ ಸಮನ್ವಿತಂ
ನಿಬದ್ಧಂ ತು ಪದಂ ಧ್ಯೇಯಂ ಸತಾಲಪತನಾತ್ಮಕಂ (ಅ.32, ಶ್ಲೋಕ. 27)

ಅಂದರೆ – ನಿಶ್ಚಿತವಾದಷ್ಟೇ ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದು, ಛಂದೋ ಯತಿಗಳುಳ್ಳುದು, ನಿಬದ್ಧಗೀತ ವೆಂತಲೂ ಪದವೆಂತಲೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಲಕ್ಷಣದ ಹೇಳಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದ, ದಾಸರ ಪದ, ತುಂಡುಪದ, ಸ್ತುತಿಪದ ಎಂಬವುಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವುದು. ಈ ವಿಧದ ಪದಗಳು ತಾಳಗತಿಗೂ ಅನುಗುಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಲಕ್ಷಣ ಸಮನ್ವಯವಾಗುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ವೇಳೆ ಪದ ಹೇಳುವ ಭಾಗವತರು ಶ್ರುತಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಹಾಡುವರು. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಜಾಗಟೆಯನ್ನು (ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಾದರೆ, ಚಕ್ರತಾಳ ಹಿಡಿದು) ತಾಳ ಹಾಕುವರು. ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ಕೋಲಿನಿಂದ ತಟ್ಟುವರು; ಮದ್ದಳೆಯ ವಾದನವಿರುವುದು. ವೀರರಸದ ಪದವಾಗಿದ್ದರೆ ಚೆಂಡೆ ಬಾರಿಸುವುದೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವಾವುವೂ ಪದ್ಯವಾಚನಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಶ್ರುತಿನಾದ ಮಾತ್ರ ಇದ್ದರಾಯಿತು. ಇಂತಹ ವಾಚನವನ್ನು 'ಗಮಕವಾಚನ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಛಂದೋರೂಪಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ರಾಗ–ತಾಳಸಂಜ್ಞೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಉದಾ. : ರಾಗ–ನಾಟಿ ಝಂಪೆತಾಳ, ರಾ – ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ, ಕೇದಾರಗೌಳ – ಅಷ್ಟತಾಳ, ಮಾರವಿ – ಏಕತಾಳ, ಶಂಕರಾಭರಣ – ಮಟ್ಟೆತಾಳ, ರಾಗ – ಸಾಂಗತ್ಯ ರೂಪಕ ತಾಳ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾಂಗತ್ಯ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಛಂದಸ್ಸಾಗಿದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೊಂದು ರಾಗವೆಂದು ಕಾಣಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ – ಕೈಬರಹದ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ಮುದ್ರಿತ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಯಾವ ಹಾಡಿಗೂ ರಾಗ–ತಾಳ–ಧಾಟಿ ಸೂಚನೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಕಲಿತವರು ಮಾತ್ರ ಅವನ್ನು ಹಾಡಬಲ್ಲರು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತಾಯಿಂದ ಮಗಳಿಗೆ, ಅತ್ತೆಯಿಂದ ಸೊಸೆಗೆ, ಅಕ್ಕನಿಂದ ತಂಗಿಗೆ, ಅಜ್ಜಿಯಿಂದ ಮೊಮ್ಮಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷ ಪರಿಚಿತ ಬಂಧುಗಳಿಂದ ಕೇಳಿ ಅಭ್ಯಸಿಸುತ್ತ ಬಂದುದೇ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಬರೆದುದನ್ನು ಇಲ್ಲವೇ ಮುದ್ರಿತವಾದುವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಂಡು ಶೋಭಾನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಾರ್ತಿಯರಿಗೆ ಅವರವರು ಹಾಡತಕ್ಕ ಹಾಡುಗಳು ಧಾಟಿಸಮೇತ ಮುಖೋದ್ಗತ (ಬಾಯಿ ಪಾಠ) ವಾಗಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವಂತಹುದೆಲ್ಲವೂ 'ಹಾಡು' ಎಂಬ ನಾಮಧೇಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಹೆಂಗಸರು ಹಾಡುವ ಶೋಭಾನೆಗೆ ಮಾತ್ರ

'ಹಾಡು' ಎಂಬುದೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ಹೆಸರಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತಹ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ, ಹೋಮ, ಮದುವೆ, ಉಪನಯನ ಇತ್ಯಾದಿ ಶುಭಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ಪುರೋಹಿತರು ಮಂತ್ರಪೂರ್ವಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ನೆರವೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಮುತ್ತೈದೆ ಹೆಂಗಸರು ಶೋಭಾನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈಗೀಗ ಶೋಭಾನೆಗಳನ್ನು ಶುಭಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವುದು ಖಿಲವಾಗಿದೆ, ಇಲ್ಲವೆನಿಸುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೇ ಬಂದಿದೆ ! ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಪ್ರಗತಿಯ ಅಥವಾ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಸಂಕೇತವಲ್ಲ. ಸಂಗೀತದ ಧ್ವನಿ ಸುರುಳಿಯೋ ಏನಾದರೂ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಶೋಭಾನೆಗೆ ಎಣೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಪರೀತದ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸುವುದು ಇಂದಿನ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡನ್ನು ಶುಭಗೀತ, ಮಂಗಲ ಗೀತ, ಶೋಭಾನಗೀತ ಎಂದೂ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಶುಭ, ಶೋಭನ ಎಂಬುದೇ ಶೋಭಾನೆ ಎಂಬ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದೆ. ಸೋಬಾನ, ಸೋಬಾನೆ ಎಂದು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಗೀತೆ' ಎನ್ನಬಾರದು. ಗೀತ, ಗೀತೆಗಳ ಅರ್ಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇನು? ನೋಡೋಣ –

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿ ಈ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾದಗಳಾಗುತ್ತಿವೆ. ಭಾವಗೀತೆ, ಜನಪದಗೀತೆ, ಗೃಹಿಣೀಗೀತೆ ಎಂಬಲ್ಲೆಲ್ಲ ಗೀತೆ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧುವಲ್ಲ. ಗೀತೆ ಎಂಬುದು 'ಗೀತಾ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತಶಬ್ದದ ಸಮಸಂಸ್ಕೃತ ರೂಪವಾಗಿದೆ. ಗೀತದ ಲಕ್ಷಣ ಹೀಗಿದೆ –

ಧಾತು ಮಾತುಸಮಾಯುಕ್ತಂ ಗೀತಮಿತ್ಯುಚ್ಯತೇ ಬುಧೈಃ
ತತ್ರ ನಾದಾತ್ಮಕೋ ಧಾತುಃ ಮಾತುರಕ್ಷರಸಂಜ್ಞಕಃ (ಶಬ್ದಕಲ್ಪದ್ರುಮ)

ಈ ನಿರೂಪಣೆಯಂತೆ – ನಾದಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರಾತ್ಮಕ ಎಂಬೆರಡೂ ಆದುದು ಗೀತಂ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಹಾಡಲು ಅಳವಡುವುದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಗರ್ಭಿತವಾದುದು ಗೀತ. ಮಂಗರಸನ ಅಭಿನವಾಭಿಧಾನಂ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕೋಶದಲ್ಲಿ 'ಗೀತಮೆನೆ ಗಾನಮನೆ ಪಾಡೆನಿಕ್ಕುಂ' ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ಗೀತಾ' ಎಂಬುದು ಹಾಡಲ್ಪಡುವುದು ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದಾದರೂ ನಿಘಂಟುಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಗುರುಶಿಷ್ಯ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಆತ್ಮವಿದ್ಯೋಪದೇಶಕವೂ ತತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತಮಯವೂ ಆದುದಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆ ಗಾಗಿ ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ಶಿವಗೀತೆ, ಗಣೇಶಗೀತೆ, ರಾಮಗೀತೆ ಮುಂತಾದವು. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಸಂಗೀತವನ್ನು 'ಸಂಗೀತೆ' ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ? ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅದರಂತೆ – ಜಯದೇವ ಕವಿಯ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಸಖೀಗೀತ,

ವಿನಾಯಕರ 'ಸಮುದ್ರ ಗೀತಗಳು' ಎಂಬಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರಜ್ಞಾಯುಕ್ತವಾಗಿ ಗೀತ ಎಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಅನೇಕರು ಈ ಶಬ್ದದ ಶುದ್ಧತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಹರಿಸುವುದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಛಂದೋರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುವ ಅನೇಕ ಶೋಭಾನೆಗಳ ಸೊಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಕಾಣ ಬಹುದು. ಆದರೆ ಹಾಡತಕ್ಕ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯವಿಲ್ಲ ಅಷ್ಟೆ. ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಾಗುವುದು. ಶೋಭಾನೆಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ನನ್ನದೇ ಆದ 'ಹವ್ಯಕರ ಶೋಭಾನೆಗಳು' ಎಂಬ ಸಂಕಲನಗ್ರಂಥದಿಂದ ಸೊಲ್ಲುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

1. ನಿಶ್ಚಯ ತಾಂಬೂಲ ಎಂಬ ಹಾಡಿದು. ನಾಲ್ಕು ಸೊಲ್ಲುಗಳುಳ್ಳದು –

ಒಪ್ಪಂಥ ವರನು ಆಗಿ । ಪ್ರಾಯದೊಳೊಳ
ಗಿಪ್ಪತ್ತು ವರುಷವಾಗಿ ಅಚ್ಚ ಕೆಂಪಾದ ಮ
ಗಗೆ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯ ಮಾಡಿದ್ದು ನಿಮಗೆ ಸಂದಣಿಸಿತೆ ॥

ಈ ಹಾಡಿಗೆಣೆಯಾಗುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತುಂಡುಪದ ಹೀಗಿದೆ (ರಾಗ–ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಅಷ್ಟತಾಳ)

ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ ಶಾರದೇ । ಭಕ್ತಗೆ ಮತಿ
ಯನ್ನು ಪಾಲಿಸಬಾರದೇ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿದ್ಯೆಯ ಕಲಿತು ಮರೆಯದಂತೆ ಎನ್ನ
ಹೃತ್ಕಮಲದಿ ನೆಲಸಿರು ಅನುದಿನ ॥

ಶೋಭಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ರೀತಿಯವಾಗಿ ವರ ಪೂಜೆಯ ಹಾಡು (ಪುಟ 136), ಚೆಂಡಾಡಿದ್ದು (151), ಸೊಸೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ್ದು (160), ಗೋಗ್ರಾಸ ಕೊಟ್ಟದ್ದು (395) ಮುಂತಾದವಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ 'ನಿನ್ನ ನಂಬಿದೆ ಶಾರದೇ' ಎಂಬ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯವನ್ನೆತ್ತಿ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡಿ ಜಾಗಟೆಯೆತ್ತಿ ಮದ್ದಳೆಯ ವಾದನದೊಂದಿಗೆ, ಬಿಡಿತ (ಬಿಡ್ತಿಗೆ) ಆದೊಡನೆ ಜಾಗಟೆಯನ್ನು ತೊಡೆಗಿಟ್ಟು ಪುನಃ ಅದೇ ವಾಕ್ಯಾರಂಭದಿಂದ ಪದದ ಕೊನೆಗೆ ಅಷ್ಟತಾಳವನ್ನು ಉಡಾಪೆಗೆ ದಾಟಿಸಿ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಮಾಡುವು ದಿರುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ಸೊಲ್ಲುಗಳು ಇದೇ ರೀತಿಯವೇ ಆದರೂ ಕೊನೆಯದನ್ನು ರಮ್ಯತೆ ಗಾಗಿ ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬಹುದು. ಆಗ ಬಿಡಿತವಾದ ಮೇಲೆ, ಹಾಡುತ್ತ ಅರ್ಧಪದ್ಯವಾದ ನಂತರ ಪದವನ್ನು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಿರುಗಿಸಿ, ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುವುದು ಪರಿಣತ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಒಂದು ವಿಧಾನವಾಗಿದೆ. ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡುವಾಗ ಈ ಗೊಂದಲವಿಲ್ಲ.

2. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಪನ್ನೆ ಮಾಡಿದ್ದು (ಕ್ಷೌರ ಮಾಡಿದ ಹಾಡು)

ಪನ್ನೆಯ ಕಾರ್ಯವನು । ಮಾಡಿಸಿದನು ಪನ್ನಗ ಶಯನನಿಗೇ
ಉನ್ನತ ವೈಭವದಲಿ ವಸುದೇವನು
ನಂದಿವಾಹನಸಖ ನಂದಕಂದನಿಗೇ ॥

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದರಂತೆ ಏಕತಾಳದ ಸ್ತುತಿಪದವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ – ರಾಗ–ಸುರಟಿ ಏಕತಾಳ

ಪಾಲಿಸು ಗಜವದನಾ । ಸುಗುಣ ವಿ
ಶಾಲ ದಯಾಸದನಾ ಬಾಲೆ ಗಿರಿಜೆಯಳ ಬಾಲನೆನಿಸಿ ರಿಪು
ಜಾಲವರಿದ ಜಯಶೀಲನೆ ಎನ್ನನು ॥

ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದದಲ್ಲಿ ವರಣದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ (ಸುಗುಣ ವಿ–ಎಂಬಲ್ಲಿ) ಎರಡು ಮಾತ್ರೆಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಉಳಿದ ಭಾಗ ಪದ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ರೀತಿ.

3. ದಿಬ್ಬಣ ಎದ್ದ ಹಾಡು

ಅಕ್ಕತಂಗಿಯರೇಳಿ ಚಿಕ್ಕ ತಾಯಿಯರೇಳಿ
ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳ ತಾಯಿಯರೇಳಿ ಅಕ್ಕರೆಯೊಳು ಸುತ್ತುಮುತ್ತಿನ ಬಂಧುಗಳ
ಥಕ್ಕನೇಳಿರಿ ದಿಬ್ಬಣಕೀಗ ॥

ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಾಗ–ಸಾಂಗತ್ಯ, ರೂಪಕತಾಳ ಪದದಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಎರಡನೆ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆ ಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗುರ್ವಕ್ಷರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸೊಬಗಿನ ಸೋನೆಯಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದದ ಉದಾಹರಣೆ : ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ –

ಚರಣಾಬ್ಜದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೈ ಮುಗಿದು ಪಾರ್ಥ ನಿಂ
ದಿರಲು ಗೋವಳರಾಯನೀತ
ಅರಸುಗಳ್ ನಾವೆಂದು ಮೌಳಿಯ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ
ಕುರುರಾಯ ಕುಳ್ಳಿರ್ದನಾಗ ॥

ಇದನ್ನೇ ಹೋಲುವ 'ಮಂತ್ರಬಿನ್ನಹ' ಹಾಡು ತ್ರಿಪದೀವಿಸ್ತರಣದ ಸಾಂಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉದಾಃ

ಪಂಚವಾದ್ಯವು ವೊಳಗೆ ಸತ್ತಿಗೆವೋಲಲಳಿಯನ ಬೇಗದಿಂದೆದ್ದು ಕುಳಿರಾಸಿ
ಬೇಗದಿಂದೆದ್ದು ಕುಳಿರಾಸಿ ಮಾವಯ್ಯ ಮಂತ್ರಬಿನ್ನಹವ ತೊಡಗಿದ (ಪುಟ 71)

4. ಮುಂದಿನದು ಚತುರ್ಥಿಗೆ ಬರಲು ಹೇಳಿಕೆ ಕೊಡುವ ಹಾಡು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ರಾಗ – ಶಂಕರಾಭರಣ ರೂಪಕ ತಾಳದ ಪದವನ್ನು ಹೋಲುವುದು –

ಮಿತ್ರೆಯರೆ ಚತುರ್ಥಿಗೆ ಸಮಸ್ತರ್ ಬನ್ನಿರೀ
ಪುತ್ರಿವಧುವ ಅತ್ತೆ ಸಹಿತ ಇತ್ತಲೊದಗಿರೀ ॥

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಇದೇ ಹೋಲಿಕೆಯ ರೂಪಕತಾಳದ ಪದ –

ಬಂದು ಬಹಳ ದಿವಸ ನಮ್ಮ ಸಲಹಿಕೊಂಡಿರಿ
ಇಂದು ಪರ್ಯಂತರವು ನಮ್ಮನುಳುಹಿಕೊಂಡಿರಿ ॥1॥

ಮುಂದೆ ರಾಮು ನಡುವೆ ಸೀತೆ ಹಿಂದೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣ
ಒಂದೆ ಮತದಿ ಚಿತ್ರಕೂಟದಿಂದ ಪೊರಟರು ॥2॥

5. ಓದಿಸಿದ್ದು ಎಂಬ ಹಾಡು. ಮೊದಲ ಎರಡು ಪಾದಗಳಿಗೆ ಮಧ್ಯಮ ಗತಿ, ಆಮೇಲೆ ಕೊನೆತನಕ ಧ್ರುತಗತಿ –

ಮೊದಲ ಪಾದದ ಕೊನೆಗೆ ವರಣವಿದೆ –

ಓದಿಸಿದನು ಗುರುವು । ವಧುವರರಿಗೆ
ಜೀವಾತ್ಮರೂಪರಿಗೆ ॥
ಓದಿಸಿದ ನಲವಿಂದ ನೆರೆದಿಹ । ಮೇದಿನಿಯೊಳು ಶಿಷ್ಯವೃಂದದಿ
ಜೀವಭಾವವನಳಿದು ಬ್ರಹ್ಮ। ಜ್ಞಾನ ಹೊಂದುವ ಬೋಧತತ್ವವ (ಪುಟ 207)

ಇದೇ ರೀತಿಯದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ತುಂಡುಪದದ ಉದಾಹರಣೆ –

ಕಂಡು ವಂದಿಪೆ ಕೃಷ್ಣನಾ । ಗೋಪಾಲನ
ಕಂಡು ವಂದಿಪೆ ಕೃಷ್ಣನಾ ॥
ಕಂಡು ಭಜಿಸುವೆ ದುಂಡುಮಲ್ಲಿಗೆ । ಚೆಂಡು ತಲೆಯೊಳು ಕೊಂಡು ರಂಜಿಪ
ಹಿಂಡುಸತಿಯರ ಪುಂಡುತನದಲಿ । ಭಂಡುಗೈದ ಮೃಕಂಡು ನಮಿತನ ॥1॥

ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಭಾನ ಹಾಡಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಕ್ಕೂ ಸಾಮ್ಯ ವಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಡುವ ಧಾಟಿ ಒನಪುಗಳು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹೃತವಾದು ವನ್ನುಳಿದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ಸೊಲ್ಲುಗಳ ಪಾದಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪದಿಮಕುಟ (ಅಥವಾ ಶಿಖಾಪಾದ) ಇರುತ್ತದೆ. ತ್ರಿಪದಿಮಕುಟವೆಂದರೆ – ತ್ರಿಪದಿಯ ಮೂರನೆಯ (ಕೊನೆಯ) ಪಾದದ ಛಂದೋರೂಪ.

ಶೋಭಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳಾರ ಮತ್ತು ಧವಳಾರ ಎಂಬೆರಡು ರೂಪಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯಾರ್ಹ. ಧವಳಾರವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಸರಳಾರ ಹಾಡಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ–

ಗಣಪವಾಗ್ದೇವಿಯರಡಿಗೆ ವಂದಿಸುತ
ಫಣಿಶಯನನ ಪಾದವನಜಕೆರಗುತ
ತೃಣಯಗೊಂದಿಸಿ ಗುರುವರನ ಧ್ಯಾನಿಸುತ

ಗುಣನಿಧಿ ಮಹಾಮಾಯೆಯ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ
ಗಿರಿಜಾಕಲ್ಯಾಣ–ಒರೆವೆನು ॥1॥

'ಸರಳಾರ' ಎಂದು ಈ ಹಾಡಿಗೆ ಹೆಸರೇಕೆ? ಎಂಬುದು ಸಂಶೋಧನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಯಾವ ಛಂದೋವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಸಂಶೋಧಿಸಿ ಮಾಡಿದ ನನ್ನ ನಿರ್ಣಯವಿದು – ಇದು ಶರಷಟ್ಪದಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಶರಷಟ್ಪದಿ ಚತುರ್ಮಾತ್ರಾಗಣಗಳಿಂದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸರಳಾರ ಅಂಶಿಗಣಗಳುಳ್ಳದು. ಮೇಲಣ ಸೊಲ್ಲನ್ನು ಷಟ್ಪದಿಯಾಗಿ ನೋಡೋಣ – ಗಣಾನುಗುಣವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ತ್ರಿಪದಿಮಕುಟವನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಗಣಪವಾ. ಗ್ದೇವಿಯ.
ರಡಿಗೆ ವಂ. ದಿಸುತ.
ಫಣಿಶಯ. ನನ ಪಾದ. ವನಜಕೆ. ರಗುತ.
ತ್ರಿಣಯಗೊಂ. ದಿಸಿ ಗುರು.
ವರನ ಧ್ಯಾ. ನಿಸುತ.
ಗುಣನಿಧಿ. ಮಹಮಾ. ಯೆಯ ಪ್ರಾ. ರ್ಥಿಸುತ

ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ, ಇದು ಶರಷಟ್ಪದೀ ಜನ್ಯವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೇ?

ಇನ್ನೀಗ 'ಧವಳಾರ' ಹಾಡಿನ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣವಿಚಾರ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸುಖಾಂತ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಕೊನೆಗೆ ಮಂಗಳಾರತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಹಾಡತಕ್ಕ ಪದಕ್ಕೆ ''ರಾಗ–ಧವಳಾರ, ಏಕತಾಳ'' ಎಂದು ಸೂಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪದಗಳ ಸೊಲ್ಲುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಗತಿ, ನಡುವೆ ದ್ರುತಗತಿಯಿದ್ದು ಅಂತಿಮ ಪಾದವು ತ್ರಿಪದಿಮಕುಟವಾಗಿದ್ದು, ವಿಳಂಬಗತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದುದು ಅಂತಿಮ ಪಾದದಲ್ಲಿ ನಿಧಾನತ್ರಿವಿಡೆಯಾಗಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಇದು ಪಲ್ಲವಿ ರಹಿತವಾಗಿರುವ ಹಾಡು. ಆರು ಪಾದಗಳುಳ್ಳ ಧವಳಾರದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದದ ಉದಾಹರಣೆಯಿದು – ಯಕ್ಷಗಾನ ಕರ್ಣಪರ್ವದಿಂದ ಆಯ್ದುದು.

(ವಿಳಂಬಗತಿ) ಶೀಲವಂತೆಯರೆಲ್ಲ ಸುಳಿದು
ಜಾಲಮುತ್ತಿನ ಸೇಸೆ ತಳಿದು ॥

(ದ್ರುತಗತಿ) ಮೇಲುದಿನಗ್ರವ ಕುಚದೆಡೆಗೆಳೆದು
ಕಾಲಲಂದುಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಘಟಿರನೆಲಿದು
ನೀಲ ಮಾಣಿಕದಿಂದಲೆ ರಚಿಸಿರ್ದ ಎ ॥

(ವಿಳಂಬಗತಿ) ಶಾಲದಾರತಿಯಾ – ಬೆಳಾಗೀರೇ – ಶೋಭಾನೇ

ಆರತಿ ಬೆಳಗುವ ಹಾಡಾದುದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಧವಳಾರ ಎಂಬ ಹೆಸರಾಗಿರಬೇಕು. ಶೋಭಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಧವಳಾರ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಲ್ಲದೆ ದೇವರಿಗೆ, ವಧೂವರರಿಗೆ ಆರತಿ ಮಾಡುವಾಗ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಹಸೆಗೆ ಕರೆಯುವ ಹಾಡಾಗಿಯೂ ಬಾಗಿಲು ತಡೆಯುವಾಗ ಹಾಡುವಂತಹದಾಗಿಯೂ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಧವಳ ನಾಮಾಂಕಿತ ಹಾಡಿನ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಸಂಶೋಧನೆಗೆ ಕೈ ಮಾಡಿದವರು ದಿವಂಗತ ಪ್ರೊ॥ ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರು. ಅವರು 'ಶ್ರೀ ಪಂಜೆಯವರ ನೆನಪಿಗಾಗಿ' (1952–ಪುಟ 190–94) ಎಂಬ ಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 'ಧವಳವೆಂಬ ಹಾಡಿನ ಸ್ವರೂಪ' ಎಂಬ ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ''ಅದು (ಧವಳ ವೆಂಬುದು) ಮಂಗಳದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆರತಿ ಎತ್ತುವಾಗ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳು ಹೇಳುವ ಹಾಡೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಹೇಳುವ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಧವಳಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರಬಹುದು'' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಂದಿರುವ ಅವರಿಗೆ ಲಕ್ಷಣೋದಾಹರಣೆ ಕೊಡಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಕನ್ನಡದ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನೂ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಬೆದಕಿ ನೋಡಿದರೆ, ಧವಳದ ಹಾಡುಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಬಹುದು ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಧವಲಗೀತ ಎಂಬುದು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸುವುದಾಗಿ ಡಾ. ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ (ಮೈಸೂರು ಸೋದರರು) ಅವರು ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದುವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಧವಲಹಾಡಿನ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಕುರಿತಾಗಿ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿದ್ದರು. 'ನಾಗಕುಮಾರನ ಶೋಭಾನೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ತಾಳೆಗರಿ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ 'ಭರತೇಶ್ವರನ ಹಸೆಗೆ ಕರೆದದ್ದು' ಎಂಬ ಹಾಡಿನ ಸೊಲ್ಲನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದರು. ಅದರ ಪಾದವಿಭಜನೆ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನೇ ನಾನು ಪಾದಾನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆದು, ನನ್ನ 'ಹವ್ಯಕರ ಶೋಭಾನೆಗಳು' ಗ್ರಂಥದ ಪರಾಮರ್ಶೆ (ಭಾಗ 3)ರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದ ಕನ್ನಡ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಥಮ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಧವಲದ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಭೇದಗಳ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು 'ಧವಲ ಎಂಬುದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಛಂದೋಬಂಧ' ಎನ್ನುತ್ತ ಕನ್ನಡದ ಮತ್ತು ತೆಲುಗಿನ ಧವಲದ ವಿಷಯವೇ ಬೇರೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅದೊಂದು ಹಾಡೇ ವಿನಾ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಛಂದೋಬಂಧವಲ್ಲವೆಂಬ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಧವಲವು ಶೋಭಾನೆಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಫಲವಾಗಿಲ್ಲ. 'ಧವಳ ಶೋಭಾನೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಅದು ಶೋಭಾನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ನಾನು ಖಚಿತಪಡಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಧವಳಗೀತವು ಮಾತ್ರಾ ಗಣಗಳಿಂದ ಆದುದಲ್ಲ, ಅಂಶಿಗಣಗಳಿಂದಾದುದು.

ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸ ಮತಿಘಟ್ಟ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ಧವಳಗೀತದ ಸೊಲ್ಲುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತ ಗಣವಿನ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವಂತೂ ಮಾತ್ರಾಗಣ ಕ್ಕಾಗಲಿ ಅಂಶಿಗಣಕ್ಕಾಗಲಿ ಒಡಂಬಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಧವಳಗೀತವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿಯೂ ಶೋಭಾನೆಗಳ ವರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ನಾನು ಕಂಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಧಾಟಿ ಯನ್ನೂ ಬಲ್ಲವನಾಗಿ ರೂಪಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಪಡಿಸಿರುತ್ತೇನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಆಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ. ಇದು ಧವಳಾರ ಚೌಪದಿ. ಸಂಕಯ್ಯ ಭಾಗವತರ ರಚನೆ – ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರ ಕಾಳಗ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ –

ಅಮೃತಾಬ್ಧಿಯನಾಳಿದ ಮಹಿಮನಿಗೇ
ಅಮೃತವನೆರೆದಮರರ ಪೊರೆದವಗೇ
ಅಮೃತಾಂಭೋನಿಧಿ ಪತಿಯಳಿಯನಿಗೇ ॥
ಅಮೃತದಾರತಿಯಾ – ಬೆಳಗೀರೇ

ಧವಳಾರ ಹಾಡು ಎಷ್ಟು ಪಾದಗಳದೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಸೊಲ್ಲಿನ ಕೊನೆಗೆ ತ್ರಿಪದಿಮಕುಟವಂತೂ ಇರಲೇಬೇಕು. ಇನ್ನೀಗ ಶೋಭಾನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಧವಳಾರದ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡೋಣ. ಇದು 'ಅಮ್ಮನವರಿಗಾರತಿ' ಹನ್ನೊಂದು ಪಾದಗಳುಳ್ಳ ದ್ದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವರಣಗಳಿವೆ –

(ವಿಳಂಬಗತಿ) ಶ್ರೀಮಹಾಮಾಯೆ ಭವಾನಿ ಭಾರ್ಗವಿ ಗೌರಿ
ಹೈಮಾವತೀಶ್ವರಿಗೇ । ಉಮೆ ಶಾರದಾಂಬಾ
ರಾಮಣೀಯಕರೂಪೆಗೇ । ದಾಕ್ಷಾಯಣಿ ಸು
ತ್ರಾಮಾದಿ ವಂದಿತೆಗೇ । ಸೋಮ ಸೋದರಿಗೇ ॥

(ದ್ರುತಗತಿ) ಸೋಮವದನೆ ಸುಚಾರುಚರಿತೆಗೆ
ಸೋಮಸೂರ್ಯಾನಲ ಶ್ರಿನೇತ್ರೆಗೆ
ಕಾಮಜನನಿ ಕೃಪಾಂಗಿ ಭೈರವಿ
ಧಾಮನಿಧಿ ತ್ರೈಲೋಕ್ಯ ಸಂರ
ಕ್ಷಾಮಣೀ । ಕಾತ್ಯಾಯಿನೀ । ಗಜ
ಗಾಮಿನೀ । ಪಾವನಸ್ವರೂಪೆಗೆ ॥

(ವಿಳಂಬಗತಿ) ಹೇಮದಾರತಿಯಾ – ಬೆಳಗಿರೇ (ಹ.ಶೋ.ಸಂ 244)

ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ಪಾದಗಳಿಗೆ ವಿಳಂಬಗತಿ. ಆಮೇಲೆ ದ್ರುತಗತಿ. ಕೊನೆಯ ಪಾದವು ತ್ರಿಪದಿಮಕುಟವಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ವಿಳಂಬಗತಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕಥಾಗರ್ಭಿತವಾಗಿರುವಂತೆ, ಶೋಭಾನೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆ ಹಾಡುಗಳಿವೆ. ಕತೆಹಾಡುಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಲ್ಯಾಣಗಳು. ಇತರವಾಗಿ ಧ್ರುವಚರಿತೆ, ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡು, ಅಂಬರೀಷಚರಿತೆ, ಸೋಮವಾರಚರಿತೆ – ಮುಂತಾದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯವು ನನ್ನ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿವೆ. ಸುಮಾರು ಐವತ್ತಕ್ಕೆ ಮಿಕ್ಕಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿರುವ ಸೊಲ್ಲುಗಳು ಹದಿನೆಂಟು ಇಪ್ಪತ್ತರಿಂದ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟು ನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿರುತ್ತವೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಕಲ್ಯಾಣ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ 106 ಸೊಲ್ಲುಗಳಿವೆ. ಹೀಗೆ ಕಥಾಗರ್ಭಿತ ವಾಗಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಹೋಲಬಹುದಾದರೂ ಹೋಲದಿರುವ ಅಂಶಗಳೇ ಹೆಚ್ಚೆನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನಪದಗಳು ರಾಗಬದ್ಧವಾಗಿ, ಕಂದ ಷಟ್ಪದಿಗಳ ಹೊರತಾದುವು ತಾಳವಾದನಾಸಹಿತವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವಂತಹ ವಾಗಿವೆ. ಕಥಾವಸ್ತು ಸಂವಾದಮಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕತೆಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಸೊಲ್ಲುಗಳೂ ಒಂದೇ ಬಗೆಯವು. ಹಳೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಚನಗಳಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಆ ವಚನಗಳಿಗೂ ಶರಣ ವಚನಗಳಿಗೂ ಏನೂ ಹೋಲಿಕೆ ಇಲ್ಲ.

ಇವುಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಕಡೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಯಿಸಿದರೆ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯವು ಹದಿಮೂರನೆ ಶತಮಾನದ ನರಹರಿತೀರ್ಥರಿಂದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾದುದೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಅದು ಮುಂದು ಮೆರುಗೆ ಪಡೆದುದು ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರ (1420) ಸಾಧನೆಯಿಂದ. ಮುಂದೆ ವ್ಯಾಸರಾಯರು (1540) ಕನಕದಾಸ ಪುರಂದರದಾಸಾದಿಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾದವು ಕೀರ್ತನಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದು ದಾಸರ ಪದಗಳೆಂದು ಖ್ಯಾತವಾದವು. ಶೋಭಾನೆಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿವಾಹ ಮುಂತಾದ ಶುಭಕಾರ್ಯಗಳಷ್ಟು ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು ತ್ರಿಪದಿ ಶೋಭಾನೆಯ ಸೊಲ್ಲು ಹೀಗಿದೆ – (ಸೋಬಾನೆ ಚಿಕ್ಕಮ್ಮನ ಪದಗಳು ಎಂಬುದರಿಂದ)

ಸೋಬಾನ ಹೇಳೋದ ಯಾರಮ್ಮ ಮಾಡಿದರು
ನಾರಾಯಣ ಬಲ್ಲ ಶಿವ ಬಲ್ಲ ಸೋಬಾನ
ಸ್ವಾಮಿ ಈಶ್ವರನ ಮದುವೇಲಿ – ಸೋಬಾನಗಳು
ಆಗ್ಹುಟ್ಟಿ ಆಗ – ಬೆಳದವೆ ॥

ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಗದ್ದಗಿ ಮಠರ ಲೋಕಗೀತೆಗಳು ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನ ತ್ರಿಪದಿಯಿದೆ –

ಸೋಬಾನ ಶುಭಕಾರ್ಯ ಯಾವಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಯಾವ
ಬಾಗೆಯುಳ್ಳವರ ಮನಿಯಾಗ ಶುಭಕಾರ್ಯ
ಆಗ ಹುಟ್ಯಾಗ – ಬೆಳದಾವ ॥

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಲಾಲಸರಲ್ಲದುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃನಾಮೋಲ್ಲೇಖ ಮಾಡಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಶೋಭಾನೆಯ ಕವಿಗಳೂ ಹಾಗೆಯೇ.

ನನ್ನ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸುಮಾರು ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೋಭಾನೆಗಳ ಕವಿಗಳಾಗಿ ಆಂಗ್ರಿ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರು, ಮಾಸ್ತ್ರಭಟ್ಟರ ಮಗ ಎಂದು ಹೆಸರಾಂತ ಕನ್ಯಾನ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರು, ಹರಿದಾಸ ಕವಿ ಜತ್ತಿ ಈಶ್ವರ ಭಾಗವತರು ಮುಂತಾದವರಿದ್ದರು. ಇವರೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ಶೋಭಾನೆ ಎಂಬ ಉಭಯಸಾಹಿತ್ಯದ ಕವಿಗಳಾಗಿದ್ದರು.

ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಊರಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸುತ್ತಮುತ್ತಣ ಊರುಗಳಲ್ಲಿಯ ಸಿರಿವಂತರಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ನಿಶ್ಚಯವಾಯ್ತೆಂದರೆ, ಆ ದಿನಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ತಿಂಗಳ ಮುಂಚೆ, ಶೋಭಾನೆ ಕವಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರನ್ನು ತಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಆದರದಿಂದ ಬರಮಾಡಿ ವಾರಗಟ್ಟಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಅವರಿಂದ ಸೂಕ್ತ ಶೋಭಾನೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವನ್ನು ಹಾಡುಗಾರ್ತಿಯರು ಓದಿ ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡುವಂತೆ ಎಸಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಕ್ರಿಯಾಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಿಕೆಗೆ ಕೊರತೆಯಾಗದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಶುಭಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಭಾನೆ ಹಾಡುವುದೆಂದರೆ ಮಹಿಳೆಯರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಆತ್ಮಗೌರವವೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇದು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ದೊಡ್ಡ ಕಳಂಕವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೇನು? ಇದನ್ನು ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡುವುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯಗಳ ಕೌತಂ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕ

– ಡಾ|| ಜಿ.ಎಸ್. ಹೆಗಡೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪೂರ್ವರಂಗವಾದ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಅಥವಾ ಸಭಾವಂದನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಲಗೋಪಾಲರು ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕ ಎಂಬ ಒಂದು ನೃತ್ಯವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇದು ಇಂದು ಮಾಯವಾಗಿದ್ದು ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಹಳೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಇದು ಎರಡು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಲಿಖಿತ ರೂಪ, ಇನ್ನೊಂದು ಮೌಖಿಕ ರೂಪ. ಮೌಖಿಕವಾಗಿದ್ದ ಕೌತುಕವು ನಾನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದಿದೆ. ಆದ ಕಾರಣ ಪ್ರಸ್ತುತ ಇಲ್ಲಿ ನಾನು ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿತವಾದ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕದ ಪದದ ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ಇತರ ರಂಗ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕೂಟಿಯಟ್ಟಂ, ದೇವಾಲಯ ನೃತ್ಯ, ಓಡೆಸ್ಸಿ, ಕಥಕ್, ಭಾಮಾಕಲಾಪಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಕೌತಂ ನೃತ್ಯದ ತೌಲನಿಕ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಾಲಗೋಪಾಲರು ಮಾಡುವ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕದ ಪಾಠ ಇಂತಿದೆ. (ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಂಗ ಪೀಠಿಕೆಯಿಂದ).

ಕಿಡ್ತಕ್ ಥೈ ತಿತ್ತಿ ಥೈ । ಕಿಡ್ತಕ ತತ್ತರಿ ತತ್ತರಿ । ತಾ ಹಂಗಿತ್ತಾ ಸುರಗಿಣ ಗಿಣತರಿ । ತರಿತತ್ತೋ ಕಿಡ್ತಕ್ ತಾ ಹಂಗಿತ್ತಾ। ಹಂಗಿತ್ತಾ। ಸುತಗಿಣ ಗಿಣತರಿ ಹಂಗಿತ್ತಾ। ಹಂಗಿತ್ತಾ ಕಿಡ್ತಕ ಥೈ । ತತ್ತೋ ತಕ್‌ಡ್ ಕಡ್ತ ಧೀಕ್ಡ ತಕ । ಅರುದಿನ ಮರುಮಗ ವಿಘ್ನವಿನಾಯಕ । ಎನಕಿಟ ಅರಳುವ ಗಣಪತಿ ಝೀ ಝೀ ಜಕ್ಕಿಟ ಉದರಕಿಣಂ । ಕಿಣ್ಣಂತರಿಕ್ಕು । ಧಿಕ್ಕು । ಆನನ ಕೌತಾರ್ ತತ್ರಕಡ್ತ। ಧಿಕುತಕ ದೇವರ ಗಣಪತಿ । ದಿಕ್ರು ಕಡ್ತ ದೇವರ ಗಣಪತಿ। ಕೌತಾರ್ ಎತ್ತೋರ್ವಿನಯ । ಹುಕುರ್ ಧಾಂ । ತಿಕುರ್ ಧಾಂ । ಧಕ್ಕು ಧಿಕ್ಕು ತಾ ॥

ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾಠವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಹೀಗಿದೆ–

ತೋಂಗುಡು ಗುಡುತಕ ನಂಗಿಡ ಗಿಡತಕ ।
ಕರಿಮುಖ ಹರಸುರ ವರಕಮಲಜ ನುತ ।
ತದಿಕಿಟ ತಕಧಿಮಿ ಕಿಟ ತೋಂ ತೋಂತಕ ।
ವರಪಾಶಾಂಕುಶಧರ ತವ ಶರಣಂ ।

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗ ತಾನೇ ದೂರದರ್ಶನ ಕಾಲಿಡುತ್ತಲಿದ್ದ ಸಮಯ. ಆಗ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಶ್ರೀಮತಿ ಉಷಾ ದಾತಾರ ಎಂಬುವವರ ದೇವಾಲಯ ನೃತ್ಯವೆಂಬ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಪ್ರಸಾರವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೌತಂ ಎಂಬ ಒಂದು ನೃತ್ಯ ಭಾಗ ವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದ ಈ ನೃತ್ಯದ ಪದವೂ ಸಹ ಯಕ್ಷಗಾನದ (ನಾನು ಮೇಲೆ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಪದ) ಪದವನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದ ಈ ಎರಡೂ ಕಲೆಗಳ ಕೌತವು ಒಂದೇ ರೀತಿ ಯಾಗಿದ್ದುದು ನನಗೆ ಹೊಳೆಯಿತು.

1994ರಲ್ಲಿ ನಾನು ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮನವಮಿಯಂದು ನೋಡಿದ ಶ್ರೀಮತಿ ಕಿರಣ ಸೇಗಲ್‌ರು ಒಡೆಸ್ಸಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ ಗೀತರೂಪಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ "ದ್ವಾರವತಿ ಪುರಮನು ಬಲ ಸಂಯುತ ಉದ್ಧವಸಹಿತೋ ನಿಯತ ಮಯಂ ಅಕ್ರೂರೋತ್ತಮ ಸಚಿವೋ ನಂದಕ ನಿರುಪಮ ಸಮಿತಿ ಆ್ಞಃ" ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನರ್ತಿಸಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ ಅವರಿಂದ ಇದು ಒಡೆಸ್ಸಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೃಷ್ಣ ಕೌತಂ ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸಿದರು. (ಇದೇ ಪದವನ್ನು ಶ್ರೀ ಭೀಮ ರಾವ ಚಿಟಗುಪ್ಪಿಯವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಮುದ್ದಣ ಕವಿ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನ ಪಂಚದಶಿ ಗ್ರಂಥ ದಲ್ಲಿ ಇದರ ಆಕರವನ್ನು ರಾಧಾಗೋವಿಂದ ಸಂಗೀತ ಸಾರ ಎಂದು ಹೇಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇನ್ನೊಂದನ್ನೂ ಸಹ ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ.)

ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಭಾರತೀಯ ನೃತ್ಯ ವಿಚಾರ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಕಥಕ್ ಹಾಗೂ ಕೊರಿಯೋಗ್ರಫಿ ಕಲಾವಿದೆ ಶ್ರೀಮತಿ ಮಾಯಾರಾವ್ ಅವರು ಕಥಕ್‌ನಲ್ಲಿಯ ಕೌತಂದ ಉಲ್ಲೇಖ ಮಾಡಿದ್ದು, ಅದೂ ಸಹ ನಮ್ಮ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕದಂತಿದ್ದು ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದ ನಾನು ಹಾಗೂ ಶ್ರೀ ತುದಿಯಡ್ಕ ವಿಷ್ಣಯ್ಯನವರು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕದ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದು, ಆಗ ಇವೆರಡರ ತೌಲನಿಕ ವಿಚಾರ ಅಂದು ಕಂಡು ಬಂದಿತ್ತು.

ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಭಾರತದ ಏಕೈಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾದ ಕೂಟಿಯಟ್ಟಂದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒಂದು ವಿಧಿ ಇದ್ದು, ಇದನ್ನು ಅಕ್ಕಿಟ ಕೌಟುಕ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ (ಅಕ್ಕಿಟ ಕೌಟುಕ ಇದು ಮಲಯಾಳ ಭಾಷೆಯ ಶಬ್ದ). ಅದರ ಪಾಠ ಇಂತಿದೆ –

ಅಗಣಿತ ಫಣಿಫಣ ಮಣಿಗಣ ಕಿರಣ್ಯೈರರುಣಿತ ನಿಜತನುರವಿರತ ಫಲದಂ। ಕಟತಟಗಲುಲಿತ ರಲಿಕಲಿನಿನದಂ ಪ್ರಣಮತಗಣಪತಿಮಗಣಿತ ಫಲದಂ ॥ (ಆಕರ ಕೂಟಿಯಟ್ಟಂ ಕುಂಜುನ್ನಿರಾಜಾ)

ಕೇರಳದ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಯನ್ನು ಸ್ತುತಿಸುವ ಅಕ್ಕಿಟ ಎಂಬ ಪದವಿದ್ದು ಅದೂ ಸಹ ಹಿಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಪದಗಳನ್ನೇ ಹೋಲುವುದಾಗಿದೆ.

ನವೆಂಬರ್ 2, 3, 4ರಂದು ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಪದ್ಮಾ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯರು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ದೇವಾಲಯ ನೃತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಕೌತವೇ ಇರುವುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಿದ್ದರು.

ಭಾಮಾಕಲಾಪಂದಲ್ಲಿಯ ಗಣಪತಿ ವಂದನೆಯ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಇಂತಿದೆ :

ಲಂಬೋಧರಾಯ ತೇ ನಮೋ ರಜತಾದ್ರಿ ನಿಲಯಾಯ ನಮೋ ನಮೋ ।
ಸಾಮು ವೇದಗೀತಾಯ ತೇ ನಮೋ ಸ್ಕಂದಪೂರ್ವಜ ನಮೋ ನಮೋ ।
ದಂದಂ ದಂದಂ ದಂದಾಂ ।
ದಿಂದಿಂ ದಿಂದಿಂ ದಿಂದೊ ।
ತದ್ದಿಕಿತಕ ತೊಪುತಕಿಟತಕ ತಕಧಿಕಿತಕ ।
ತೊಂಗ್ದುತಕ ತಧಿಂಗಿಣ ತೊಂ ।
ಮೋದಕ ಪ್ರಿಯಾಯ ತೇ ನಮೋ ಮೂಷಿಕ ವಾಹನಾಯ ನಮೋ ।
ಕುಬ್ಜರೂಪಾಯ ತೇ ನಮೋ ಕೋಟರವಿಭಾಸಾಯ ।
ತೇ ನಮೋ ನಮೋ ॥ವಿಘ್ನ ॥
ತೊಂಗ್ದು ತಾಧಾಕಿಟತಕ ತತೊಂತತ್ ।
ತೊಂಗ್ದು ತಾಧಾಕಿಟತಕ ತತೊಂತತ್ ।
ತೊಂಗ್ದು ತಾಧಾಕಿಟತಕ್ ತತೊಂತ ನನ್ನಿಂಕೆಟತಕ । (ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿ ಭಾಮಾಕಪಮು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಶೈಲಿ).

ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿ ಕೊಂಡಿರುವ ಈ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದೇ ಆಧಾರವಿರಬೇಕೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ಭರತ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಭರತಕಲ್ಪ ಮತಾಮಂಜರಿ (ಅಂಕಾಜಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ), ಭರತಾರ್ಣವ (ನಂದಿಕೇಶ್ವರ), ಭರತಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ (ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಕವಿ) ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನೃತ್ಯದ ಕುರಿತಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೌತಂ, ಕೌತುಕ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನೃತ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಶ್ಲೋಕಗಳು ದೊರೆತವು ಅವು ಇಂತಿವೆ. ಭರತಾರ್ಣವದಲ್ಲಿ

''ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ತಾಲಸಂಬದ್ಧಂ ದೇವತಾವಿಷಯಾತ್ಮಕಂ
ವಿಚಿತ್ರಪಾಠ ಸಂಯುಕ್ತಂ ಶಬ್ದಾರ್ಥೈರುಪಶೋಭಿತಂ ।
ದೇಶೀ ಭಾಷಾ ಸಹಿತಂ ಕಿಂತಾಂತಂ ಕೌತಮುಚ್ಯತೇ'' ॥

(ಯಾವುದಾದರೊಂದು ತಾಳದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳ ಸ್ತುತಿಯು ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಸ್ತುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದುದೆ ಕೌತಂ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದು ದೇಶೀಯ ಭಾಷೆ

ಯಲ್ಲಾದರೂ ಇರಬಹುದು.) ಇದು ಕೌತಂದ ಕುರಿತು ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಾದರೆ, ಭರತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದು ಹೀಗಿದೆ –

ಪಾಠಾಕ್ಷರೇಣ ಸಂಯುಕ್ತಂ ದೇವತಾವಿಷಯಾತ್ಮಕಂ।
ನಾನಾರ್ಥಚಿತ್ರ ಸಂಯುಕ್ತಂ ಕಿಂತಾಂತ ಕೌತಮುಚ್ಯತೇ ॥

ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕೌತಂದಲ್ಲಿ ಪಾಠಾಕ್ಷರವಿರುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಇನ್ನೊಂದು ಗ್ರಂಥ ಭರತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಕೌತಂದ ಲಕ್ಷಣವಿಂತಿದೆ.

ಪಾಠಾಕ್ಷರೈಕತಾಲೇ ಯಸ್ಯಾತ್ಪಾದ ಚತುಷ್ಟಯೇ ।
ತತ್ಕೌತಮಿತಿ ವಿಜ್ಞೇಯಂ ತದ್ಭಿಂಬೇಕೂಟನಾಮಕಂ ॥

ಎಂದು ಹೇಳಿ ಕೌತಂವು ಪಾಠಾಕ್ಷರಸಹಿತವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾದದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಏಕತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ದೇವತಾಸ್ತುತಿಯೇ ಕೌತಂ ಎಂದಿದೆ. ಭರತಕೋಶ ದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಇದರ ಉಲ್ಲೇಖವಿದ್ದು ಮೇಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಇದ್ದು ಅದನ್ನು ನಂದಿ ಭರತ ಗ್ರಂಥ ದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರಂಥೋಕ್ತ ಕೌತಂದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಕೌತಂದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

1. ಇದೊಂದು ದೇವತಾಸ್ತುತಿ

2. ಈ ಸ್ತುತಿಯು ಪಾಠಾಕ್ಷರದಿಂದ ಕೂಡಿರಬೇಕು. ಪಾಠಾಕ್ಷರವೆಂದರೆ ವಾದ್ಯ, ತಾಳ ಹಾಗೂ ಹಾಡುಗಾರರ ಬಾಯಿತಾಳ (ತತ್ಕಾರ) ತಕ ತಕಿಟ ಇತ್ಯಾದಿ (ಇದನ್ನು ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು, ದಸ್ತೆ, ತತ್ಕಾರ, ಶುಷ್ಕಾಕ್ಷರಗಳೆಂಬ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ.)

3. ಕೌತಂದ ತಾಳದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯತೆ ಇಲ್ಲ. ನಂದಿಕೇಶ್ವರನು ಯಾವುದೇ ತಾಳ (ಯತ್ಕಿಂಚಿತ್ತಾಲ) ಎಂದರೆ ಭರತತಕಲ್ಪಲತಾಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ ಏಕತಾಳ ವೆಂದಿದೆ.

4. ಭರತಾರ್ಣವದ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಾದರೂ ರಚನೆ ಯಾಗಬಹುದು ಎಂದಿದೆ.

5. ವಿಚಿತ್ರ ಪಾಠ, ನಾನಾರ್ಥ ಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಇದಮಿತ್ಥಂ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರು ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಾದ್ಯಗಳ ನುಡಿತ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾರೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥೋಕ್ತ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿಯ ಕೌತುಕವು ಹೇಗೆ ತನ್ನದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

1. ಕೌತವು ಯಾವ ದೇವತೆಯ ಸ್ತುತಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯೋ ಅದೇ ಹೆಸರಿನ ಕೌತಂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ.: ಸರಸ್ವತಿಯ ಸ್ತುತಿಯಾದರೆ ಸರಸ್ವತಿ ಕೌತಂ. ಇಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಯ ಸ್ತುತಿ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

2. ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾಠಾಕ್ಷರ ಕಿಡ್ತಕ ಥೈ ಇತ್ಯಾದಿ.

3. ಏಕ ಆದಿತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿದೆ.

4. ಇದು ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡು ವುದರಿಂದ ಭರತಕೋಶದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಭಾಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾಗಿ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿ ಭಾಗವಿರದೆ, ಪೂರ್ವರಂಗವಾದ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೇ ಪುಷ್ಪಾಂಜಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕೌತುಕ ಎಂದರೆ ಮಂಗಲ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ ಎಂದು ಶತಾವಧಾನಿ ಡಾ. ಆರ್. ಗಣೇಶರು ತಿಳಿಸಿದರು. ಮಂಗಳ ಎಂಬ ಅರ್ಥವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಂಗಲವನ್ನು ಬೇಡುವುದಕ್ಕಿರುವುದಾಗಿದೆ. ಸಭಾಲಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೆ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕವು ಇರುವುದರಿಂದ ಕೌತುಕವೆಂಬುದನ್ನು ಮಂಗಳವೆಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕೌತವು ದಿನವೂ ನಡೆಯುವ ವಿಧಿಯಾಗಿದೆ.

ಕೌತುಕ ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಕೆಲವನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಅಗತ್ಯ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಕೌತಂ, ಕೌತ್ವಮ, ಕೌತುಕ, ಕೌತವಂ, ಕೌತಕ, ಕವುತಕಿತ ಎಂಬ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಭರತಾರ್ಣವದಲ್ಲಿ, ಭರತಕಲ್ಪಲತಾ ಮಂಜರಿಯಲ್ಲಿ, ಭರತಕೋಶದಲ್ಲಿ ಕೌತಂ ಎಂದಿದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕೌತುಕ (ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಕೌತಕ, ಕವುತಕಿತ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಪಾಠವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ) ಎಂದಿದೆ. ಕೆ. ಮುರಲೀಧರರಾವ್‌ರು ಇದನ್ನು ಕೌತವಂ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. (ನೃತ್ಯಲೋಕ)

ಕೆಲವು ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೌತಂ ಎಂದು ಕರೆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕೌತುಕ ಶಬ್ದವು ಕೌತಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಆದರೆ ಉಡುಪಿಯ ಕಮ್ಮಟದ ನಂತರ ಕೌತುಕ ಶಬ್ದದ ಕುರಿತು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯುಂಟಾಗಿ ಕೌತುಕ ಶಬ್ದದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಕನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಕೋಶಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದೆ. ಆಗ ನನ್ನ ಅವಗಾಹನೆಗೆ ಬಂದ ವಿಚಾರವೇನೆಂದರೆ ಇದು ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದವಾಗಿರದೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದವೇ ಆಗಿರುವು ದೆಂಬುದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೌತುಕವೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಕುತೂಹಲ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಥವಿದೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದಕೋಶಗಳಾದ ಹಲಾಯುಧ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ''ಕೌತುಕಮ್..... ಗೀತಾದಿಭೋಗಗೀತಾದಿಃ'' ಎಂದಿದ್ದರೆ, ಅನೇಕಾರ್ಥಸಂಗ್ರಹ ದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ''ಗೀತಾದೌ'' ಎಂದಿದೆ. ನಾಗವರ್ಮನ ಅಭಿಧಾನರತ್ನ ಮಾಲಾದಲ್ಲಿ (ಕನ್ನಡ ಟೀಕೆ) ''ವಿನೋದಃ'' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕೌತುಕವೆಂದಿದೆ. ವಿ.ಎಸ್.

ಆಪ್ಟೆಯವರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಿಂದಿ ಕೋಶದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕೌತುಕಂ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನೃತ್ಯ, ಗೀತ ಎಂಬ ಅರ್ಥವಿದೆ. (Sanskrit English Dictionary ಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಎಂದಿದೆ) ಆದರಂತೆಯೆ ಮೋನಿಯರ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ರೂ ಸಹ dance, song ಕೌತುಕಂ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ dance, song ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೌತುಕಂ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನೇರ ವಾಗಿ ಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಸಹ ಅಮರ ಕೋಶದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳದೆ, ಅಮರಸಿಂಹನು ''ವಿಲಾಸ ಬಿಬ್ಬೋಕ.... ಲಲಿತಂ ತಥಾ'' ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕೋಶಗಳ ಅವಲೋಕನದಿಂದ ವಿದಿತವಾದ ಒಂದು ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಕೌತುಕಂ ಎಂದರೆ ಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಭರತಾರ್ಣವದಲ್ಲಿ ಕ, ಉ, ತ ಈ ಮೂರು ಅಕ್ಷರಗಳ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ –

''ಕಕಾರೇ ಕಂಜಭೂಭಾರ್ಯಾ ಉಕಾರೇ ವಿಷ್ಣುವಲ್ಲಭಾ ।
ತಕಾರೇ ಪಾರ್ವತೀ ಪ್ರೋಕ್ತಾ ಕೌತವರ್ಣಾಧಿದೇವತಾ'' ॥

'ಕ' ಕಾರದಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತೀ, 'ಉ'ಕಾರ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ, 'ತ'ಕಾರದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ವತಿಯರು ಅಧಿಷ್ಠಾತ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ನಂದಿಕೇಶ್ವರನು ಕ ಔತ ಅಕ್ಷರಗಳ ವರ್ಣಗಳನ್ನು ಸಹ ಹೇಳಿದ್ದು ಅವುಗಳ ವರ್ಣಲಕ್ಷಣವಿಂತಿದೆ. 'ಕ' ಶ್ವೇತ (ಬಿಳಿ), 'ಔ' ರಕ್ತ(ಕೆಂಪು) 'ತ' ಶ್ಯಾಮ (ನೀಲ)

(ಕಕಾರಃ ಶ್ವೇತವರ್ಣಂ ಸ್ಯಾದೌಕಾರೋ ರಕ್ತ ವರ್ಣಕಮ್ । ತಕಾರಃ ಶ್ಯಾಮ ವರ್ಣಂ ಸ್ಯಾದಿತ್ಯೇತದ್ ವರ್ಣಲಕ್ಷಣಮ್'' ॥ ಎಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ವರ್ಣಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆಂದು ನನಗೆ ತಿಳಿದು ಬಂದಿಲ್ಲ.)

ಈ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಹ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾದರೆ, ಸ್ತೋತ್ರದಲ್ಲಿಯ ಕೌತಂದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಇಂತಿದೆ –

ಸುರಲಲ ನಾತತ ಥೇಯಿತ ಥೇಯಿತ ಥಾಭಿನಯೋತ್ತರ ನೃತ್ಯರತೇ ।
ಧಿಧಿಕಿಟ ಧಿಕ್ಕಿಟ ಧಿಕ್ಕಿಟ ಧಿಂ ಧ್ವನಿ ಧೀರ ಮೃದಂಗ ನಿನಾದ ರತೇ ।
ತುರಗ ಮುಖೇರಿತ ಮಾನ ಸಮನ್ವಿತ ಮಾನಸಮೋಹನ ಗೀತರತೇ ।
ಜಯಜಯ ಹೇ ಮಹಿಷಾಸುರಮರ್ದಿನಿ ರಮ್ಯ ಕಪರ್ದಿನಿ ಶೈಲಸುತೇ ।
ಜಯಜಯ ದಯ್ಯೆ ಜಯೇ ಜಯಶಬ್ದ ಪರಿಸ್ತುತಿ ತತ್ಪರ ವಿಶ್ವನುತೇ ।
ಝಣರಝಣ ಝಿಂರಝಿಣ ಝಿಂಕೃತನೂಪುರಶಿಂಜಿತ ಮೋಹಿತ ಭೂತಪತೇ ।

ನಟಿತ ನಟಾರ್ಥ ನಟೀ ನಟನಾಯಕ ನಾಟಿತ ನಾಟ್ಯ ಸಗಾನ ರತೇ ।
ಜಯ ಜಯ ಹೇ ಮಹಿಷಾಸುರಮರ್ದಿನಿ ರಮ್ಯ ಕಪರ್ದಿನಿ ಶೈಲಸುತೇ ॥
(ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ ವಿರಚಿತ ಮಹಿಷಮರ್ದಿನೀ ಸ್ತೋತ್ರ. ಆಕರ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ)

ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರಾಗಲಿ ಇತರರಾಗಲಿ ಇದನ್ನು ಕೌಂತಂ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂದು ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಓಡಿಸ್ಸಿ ನರ್ತಕಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಕಿರಣ್ ಸೇಗಲ್‌ರು ಇದರ ಏಕತಾಳದ ನೃತ್ಯಲೇಖ (ಕೊರಿಯೋಗ್ರಫಿ) ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಪಡೆದು ಇದನ್ನು ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕೌತಂ ನೃತ್ಯವನ್ನಾಗಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. (1991 ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ) ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಮಹಿಷಮರ್ದಿನಿ ಕೌತಂ ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರ್ಯಾಸವಾಯಿ ಏಕತಾಳಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಳಳಳಳ । ಳಳಳ ಗುರು । ಳಳಳಳ । ಳಳಳ ಗುರು । ಸರಿಯಾಗಿದೆ.) ''ಹಿಂದೆ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಕವಿತ ಅಥವಾ ಕವಿತ್ವವೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಅದೇ ಕೌತುವಂ ಎಂದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕವಿತ್ವಗಳಿಗೆ ಹಳೆಯ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯರು ಜತಿ ಹಾಗೂ ಸೊಲ್ಲು ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ದೇವರ ಹೆಸರನ್ನು ಹಾಕಿಸಿ ನೃತ್ಯ ಯೋಜನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ'' ಎಂಬ ಕೆ. ಮುರಲೀಧರರಾಯರ ಮಾತು ಈ ಸ್ತೋತ್ರಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೌತಂದ ತಾಳದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾದ ವಿಚಾರ ಒಂದಿದೆ. ಅದೇನೆಂದರೆ ಕೌತಂ ಪ್ರಭೇದವು ವಿನಾಯಕ ತಾಳದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದೂ, ಈ ತಾಳದ ಮಾತ್ರೆಗಳು 72 ಎಂಬುದಾಗಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಉಷಾ ದಾತಾರ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಮತಿ ಮೃಣಾಲಿನಿ ಸಾರಾಭಾಯಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ವಿನಾಯಕ ತಾಳದ ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಳ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಚಿತ್ರತಾಳ ಎಂದಿದ್ದು ಅದರ ಲಕ್ಷಣ ಇಂತಿದೆ –

ಗಗಗಾ ಲಲಪಾ ಗಶ್ಚ ಲಲಪಂ ತು ಸಮಾಯುತಂ ।
ಸರ್ವವಿಘ್ನೋಪಶಾಂತ್ಯರ್ಥೇ ಭವೇತ್ತಾಲಂ ವಿನಾಯಕಂ ।
ದಶಮಾತ್ರ ತ್ರಿಕಲಾ ಅನ್ಯವರ್ಣಂ ವಿಷಮಯತಿಃ ।

ದಿವಂಗತ ಉಡುಪಿಯ ಎಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲಾ ಚಾರ್ಯರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ವಿನಾಯಕ ತಾಳವಿದ್ದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದರಿಂದ, ಈ ತಾಳದ ಕುರಿತು ಹಾಗೂ ಭರತ ಕೋಶೋಕ್ತ ವಿನಾಯಕ ತಾಳದ ಲಕ್ಷಣದ ಕುರಿತು ಕೇಳಿದಾಗ, ಅದರ ಕುರಿತು ತಾನೂ ಜಿಜ್ಞಾಸಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಕೂಡಿ ಮಾತನಾಡುವಾ ಎಂದಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಮುಂದಿನ ಕೆಲವೇ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ದಿವಂಗತ ರಾದದ್ದು ವಿನಾಯಕ ತಾಳದ ವಿಷಯದ ಕುರಿತು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಈವರೆಗೆ ತುಂಬಲಾಗದ ನಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಭಾರತೀಯ ಇತರ ರಂಗಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟ್ಯ ಗ್ರಂಥೋಕ್ತ ಕೌತಂ ನೃತ್ಯ (ನೃತ್ತ)ವು ಇರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಕೌತಂವು ತನ್ನದೇ

ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದು ಅದು ಇಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಬಹುದೂರ ಸರಿದು ಹೋಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಯಕ್ಷಗಾನ ವೃತ್ತಿ ನಿವೃತ್ತ ಆದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತರಾದ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ವೇಷಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಇದು ಗೊತ್ತಿದ್ದು ಅದನ್ನು ಪುನಃ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ತರುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಒಳಿತು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೆಸರಾಂತ ಭರತನಾಟ್ಯ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದ ದಿ. ಶ್ರೀ ವಿ.ಎಸ್. ಕೌಶಿಕರು ಹೇಳಿದ ''ಭರತನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೌತಂ ನೃತ್ಯ ಲುಪ್ತವಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅದು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೌತವನ್ನಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆ'' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನಂಬಲಾರದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಅಡಿ ಟಿಪ್ಪಣಿ

1. ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ವಿಧಿಗೆ ಸಹಾಯಕವಾದ ಗ್ರಂಥ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗ ಪೀಠಿಕೆ ಎಂಬುದು. ಇದು ಪ್ರಕಟಿತವಾಗಿದ್ದು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಭಾವಂದನೆ ಎಂಬ ವಿಧಿ ಇತ್ತು, ಇದು ಸಭಾಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಸಹ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದು ಇದರ ತಾಡ ಓಲೆಯ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಭಂಡಾರದಲ್ಲಿದೆ, ಸಭಾಲಕ್ಷಣಕ್ಕಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ದೀರ್ಘವಾಗಿದೆ.

2. 1981ರಲ್ಲಿ ನಾನು ನನ್ನ ಸಂಶೋಧನೆಗೆಂದು ಪಿ.ವಿ. ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ನಾರಾಯಣ ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಹೊಸ್ತೋಟ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತ, ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ, ಕೆ. ಗೋವಿಂಧ ಭಟ್, ಪಡ್ರೆ ಚಂದ್ರು, ಮಲಗದ್ದೆ ಗಣೇಶ ಹೆಗಡೆ, ಮೂರೂರು ಕೃಷ್ಣ ಹೆಗಡೆ, ಕೆರೆಮನೆ ಶಿವರಾಂ ಹೆಗಡೆ, ಕೊಂಡದಕುಳಿ ರಾಮ ಹೆಗಡೆ, ಹಿರಿಯಡಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್ ತಿಮ್ಮಣ್ಣ ಗಾಂವಕರ ಇವರಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕದ ಕುರಿತು ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ವೆಂಕಟ್ರಮಣ ಹೆರಂಜಾಲು ಮರವಂತೆ ನರಸಿಂಹ ಭಾಗವತ (ಕುಂದಾಪುರ), ವಿದ್ವಾನ್ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ ಇವರ ಕೌತುಕದ ಹಾಡಿನ ಧ್ವನಿಮುದ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

3. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ.ವಿ.ವಿ. ಪ್ರಕಟಣೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾಠವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಇದಕ್ಕಿಂತ ದೀರ್ಘವಾಗಿದ್ದು ಆದಿತಾಳದಲ್ಲಿದೆ.

4. ನೆಲದ ಮೇಲೆ ರಂಗವಲ್ಲಿಯ ಹುಡಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮೇಲೆ ನರ್ತಿಸಿ ದರೆ ರಂಗವಲ್ಲಿ ಪುಡಿಯ ಮೇಲೆ ಗಣಪತಿಯ ಚಿತ್ರ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಆದರೆ ಕಾಲಿ ನಿಂದ ಗಣಪತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲವೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾರಂತೆ. (ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಉಷಾದಾತಾರ) ನಾನು ಕೂಚಿಪುಡಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನರ್ತನದಿಂದ ಸಿಂಹವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದನ್ನು ಕಂಡಿರುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆಯಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಣಪತಿ ಕೌತುಕವು 72 ಮಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರೂ ಸಹ ಕೇವಲ 72 ಮಾತ್ರೆ ಯಲ್ಲಿ ನರ್ತನವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದಲ್ಲದೆ ಗಣಪತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ✧

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟ

– ಬಿ. ದಿವಾಕರ ಪಟ್ವರ್ಧನ್

ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿರುವ ಸಮಸ್ತ ಜೀವಜಾಲದ ಸುಖ, ದುಃಖ, ಕಷ್ಟ–ನಷ್ಟ, ಸಂತೋಷ–ಸಂಭ್ರಮ, ನೋವು– ನಲಿವು, ಒಳಿತು – ಕೆಡುಕು, ಸಿರಿತನ – ಬಡತನ, ಆರೋಗ್ಯ–ಅನಾರೋಗ್ಯ, ಹೀಗೆ ಇಂತಹುದೇ ಇನ್ನೆಷ್ಟೋ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೇ ದಾಸಶ್ರೇಷ್ಠರಾದ ಪುರಂದರದಾಸರು ''ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡವೇ ಈ ದೇವನಾಡುವಾ ಬೊಂಬೆ ಯಾಟವಯ್ಯಾ'' ಎಂಬುದಾಗಿ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾದರೆ ಸಕಲ ಚರಾಚರ ಜೀವರಾಶಿ ಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಈ ಜಗವೆಂಬ ರಂಗಮಂಚದ ಮೇಲೆ ತನಗಿಷ್ಟ ಬಂದಂತೆ ಆಡಿಸಿ, ಕುಣಿಸಿ, ಎಬ್ಬಿಸಿ, ಬೀಳಿಸಿ, ಓಡಿಸಿ–ನಡೆಸಿ, ನಗಿಸಿ–ಅಳಿಸಿ, ಆ ಚೆಂದವನ್ನು ತಾನೇ ನೋಡುವವನೂ ಆಗಿ ಸ್ವತಃ ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಆಗಿ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಮಹಾಚೈತನ್ಯ ಸ್ವರೂಪಿಯಾದ ಭಗವಂತನ ಲೀಲಾನಾಟಕ ಅದ್ಭುತವಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೇನು! ಇದೇ ತತ್ವದ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ಮಾನವನು ಸಹಾ ತನ್ನ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಜೀವನದ ನಾನಾ ಮುಖಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾ ಧರ್ಮ ಜಾಗೃತಿ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮೂಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕುಣಿಸಿ ಬೊಂಬೆಯಾಟವೆಂಬ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಇದು ಬಹಳ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ವಿಶ್ವವಿಖ್ಯಾತವಾದ ರಂಗಕಲೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಮಕ್ಕಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಮುದುಕರ ವರೆಗೆ, ರಾಜನಿಂದ ತೊಡಗಿ ಸೇವಕನವರೆಗೆ, ಪಂಡಿತರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪಾಮರರವರೆಗೆ, ಬಡವರಿಂದ ತೊಡಗಿ ಶ್ರೀಮಂತರವರೆಗೆ ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಭೇದವಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಬೊಂಬೆಯಾಟವೆಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಯಾದುದೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಯಾವುದೇ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರೇ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ ಆಡಿ ಕುಣಿದು ಅಭಿನಯಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಜೀವವಾದ ಬೊಂಬೆಗಳಿಂದ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ನಟನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಸಿ, ತನ್ಮೂಲಕ ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಜ್ಜು ಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ, ಎಂತಹ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳು ಬೇಕಾಗುತ್ತವೆ, ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಕುತೂಹಲಭರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಬೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿರುವ ವೀಕ್ಷಕನ ಮನೋಪಟಲದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿ ಅಚ್ಚರಿ ಮೂಡುವಂತಾಗುವುದು ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ವಿಶೇಷತೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಬೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಹಾಗೂ ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಎಂಬುದಾಗಿ. ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ದಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ತೊಗಲು ಬೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಸಪುರವಾದ ಕಡ್ಡಿಗಳಿಂದ ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಬೊಂಬೆಗಳ ನೆರಳು ಮಾತ್ರ ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಈವರೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾದ ನಿರೂಪಣೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೀತಿಯ ಅಂದರೆ ಸಮಸ್ತ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ. ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಎಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಕರಾವಳಿ ಜಿಲ್ಲೆಯಾದ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಉಡುಪಿ ಸಮೀಪದ ಉಪ್ಪಿನಕುದ್ರು ದಿವಂಗತ ಶ್ರೀ ದೇವಣ್ಣ ಕಾಮತ್ ಎಂಬುವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರಿರಬಹುದೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ಅವರಿಗಿಂತಲೂ ಮೊದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಇದ್ದಿರಲೂಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಡಗು ಮತ್ತು ತೆಂಕು ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳು ಇದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಶ್ರೀ ದೇವಣ್ಣ ಕಾಮತರ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಬಡಗು ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯದ್ದಾಗಿದೆ. ಅವರು ಗತಿಸಿದ ನಂತರ ಅವರ ಸುಪುತ್ರ ದಿವಂಗತ ಶ್ರೀ ಕೊಗ್ಗಣ್ಣ ಕಾಮತ್‌ರವರು ಅದೇ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಕಲೆಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಿದರು. ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿ ಇದೊಂದು ಜಗದ್ವಿಖ್ಯಾತ ಕಲೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತುಪಡಿಸಿದರು. ಈತನ್ಮಧ್ಯೆ ನಾನು ಸಹಾ ನನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ಕಿರಿಯ ವಯಸ್ಸಿನಿಂದಲೇ ಬೊಂಬೆಯಾಟವೆಂಬ ಹೆಸರು ಕೇಳಿಯೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹೊಂದಿದವನಾಗಿದ್ದೆ. ಆದರೆ ಬೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಣಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲು ಸಣ್ಣ ವಯಸ್ಸಿನವನಾದ ನನಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಶ್ರೀ ಕೊಗ್ಗಣ್ಣ ಕಾಮತರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಒದಗಿಬಂತು. ಅದರಿಂದಲೇ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ ನಾನು ಸಹ ಅಂತಹುದೇ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರದರ್ಶನ ವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಯೇ ತೀರುತ್ತೇನೆಂಬ ದೃಢ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕೆಲಸ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಶೈಲಿ ಬೇರೆಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಯೋಚಿಸಿ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ''ಶ್ರೀ ವಿನಾಯಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟ'' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಅಷ್ಟರತನಕ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಬೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ

ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಕೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿ ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಲಭಿಸಿದೆ. ಈ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟವರು ನನ್ನ ಗುರುಗಳಾದ ದಿವಂಗತ ಶ್ರೀ ಕೆ. ವಿ. ಗೋವಿಂದ ಭಟ್, ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾನ್. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಈ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ನಡೆಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿ ಮೀರಿ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಹಾಯ ಸಹಕಾರಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಸ್ವತಃ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಸಹಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆಯೇ ನನ್ನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗುರುಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಟಿ. ಪಿ. ಶ್ರೀಧರ್‌ರಾವ್, ಎಂ.ಎ., ಬಿ.ಎಡ್.,ಇವರು ಸಹಾ ಚೆಂಡೆ ವಾದಕರಾಗಿ ಹಾಗೂ ಇತರ ರೀತಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಹಕಾರಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಸುಮಾರು 12 ಮಂದಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದರು ನನ್ನ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಸಹಕರಿಸಿ ದ್ದಾರೆ.

''ರಾವಣ ಗರ್ವಭಂಗ'', ''ಮತಂಗ ಶಾಪ'', ''ವಾಲಿಯ ಸಮುದ್ರಮಥನ'', ''ಕೇಸರಿ ಪ್ರತಾಪ'' – ಹೀಗೆ ಕೆಲವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಯಾಟವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ಈಗ ಇನ್ನೂ ಒಂದೆರಡು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಯಕ್ಷ ಗಾನದ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಬಳಗಗಳು ಇವೆ. ವಿಷಾದದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಹಲವು ಶೈಲಿಯ ಜಾನಪದ ಕಲೆಗಳು ನಾಮಾವಶೇಷ ಗೊಳ್ಳುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆ ಯಾಟ ಕಲೆಯೂ ಸೇರಿದೆ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ಬೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾದುದಲ್ಲ. ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಬೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಆಡಿಸಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಥೆ, ಕಲೆ, ಪ್ರತಿಭೆ ಇವು ಮೂರು ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಲೀ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನಾಗಲೀ ನಾವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ, ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತೇವೆ, ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ ಆಲಿಸುತ್ತೇವೆ, ಆನಂದಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಎಷ್ಟು ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು ಎಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ! ಹೇಗೆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ! ಎಂಬುದೇ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಯಶಸ್ಸಿನ ರಹಸ್ಯ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಏನೇನು ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡೂ ಮುಖಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅದರ ಬೆಲೆ ನಿರ್ಧರಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ. ಕಲಾವಿದರ ಪರಿಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸೊಬಗು ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ಹಿರಿಮೆ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಈ ವಿವರಣೆ ಬೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರದರ್ಶಿಸ ಬೇಕಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನಿಸೋಣ.

ಒಂದು ಕಥೆ ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಂದರೆ ಬೊಂಬೆಗಳು, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಜಾಗಟೆ ಬಾರಿಸುವ ಬೊಂಬೆಗಳು ಅಲ್ಲದೆ ಸಿಂಹಾಸನ, ಆಯುಧಗಳು, ಪುಷ್ಪಕವಿಮಾನ, ಅಗ್ನಿ ಕುಂಡ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಯಾಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಯಾರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಬೊಂಬೆಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹಗುರವೂ ಇರಕೂಡದು. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಭಾರವೂ ಇರ ಬಾರದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಜಾಣತನದಿಂದ ಬೊಂಬೆ ತಯಾರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪಕಲೆ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ – ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೊಂಬೆಗಳು ಆಯಾಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ರೂಪಿನಿಂದ ಶೋಭಿಸ ಬೇಕಾದರೆ ಕಲಾಕಾರನು ಹುಟ್ಟು ಕಲಾವಿದನಾಗಿರ ಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬೊಂಬೆಗಳ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದಂತಹ ರಂಗಸ್ಥಳದ ರಚನೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆ ಯಾಗುವಂತೆ ಬೆಳಕಿನ ಅಂದರೆ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಎಣ್ಣೆ ದೀಪಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಜರಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕುಜನ ಕಲಾವಿದರು ಅಂದರೆ ಭಾಗವತರು, ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ ಹಾಗೂ ಶ್ರುತಿ ವಾದಕರು ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಇಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮೂರು ಜನ ಹಾಗೂ ಸಹಾಯಕರು ಇಬ್ಬರು ಹಾಗೂ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಒಬ್ಬರು – ಹೀಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ಜನ ಅತೀ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಯಿಂದ ಅಂದರೆ ಸರ್ಕಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಂತಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವಾತನು ಎಷ್ಟು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ, ಎಷ್ಟು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ತದೇಕ ಚಿತ್ತದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಾನೋ ಅಷ್ಟೇ ಕುಶಾಗ್ರ ಮತಿಗಳಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆದಿಯಿಂದ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೂ ನಿರಂತರವಾಗಿಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕೈಚಳಕವೇ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ. ಹೀಗಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯೇ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಯೊರೊಬ್ಬರು ಸಣ್ಣ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಂದ ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬೊಂಬೆಗಳದ್ದೇ ಕಾರುಬಾರು. ಬೊಂಬೆಗಳೇ ಚೆಂಡೆ, ಮದ್ದಳೆ, ಜಾಗಟೆ ಬಾರಿಸುವುದು, ಗಣಪತಿ ದೇವರಿಗೆ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಅಂದರೆ ಬೊಂಬೆಗಳು ಸಂಚರಿಸುವದು, ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಪ್ರೇತಗಳು ಕೈಯಲ್ಲಿ ದೀವಟಿಗೆ ಹಿಡಿದು ನರ್ತಿಸುವುದು, ತಾಜಾ ಬೆಂಕಿಯನ್ನೇ ಅಗ್ನಿಕುಂಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸಿ ಋಷಿಮುನಿ ಗಳು ಯಾಗಯಜ್ಞಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಇಂತಹ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಕೌತುಕಮಯ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು

ಬೊಂಬೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಬೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ನೋಡಿಯೇ ಅದರ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ವೀಕ್ಷಕರು ಆಸ್ವಾದಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಸೂತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿದಿರ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವುದೂ ತುಸು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೇ. ಇನ್ನು ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ವೀಕ್ಷಣೆ ಹೇಗೆಂದು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡೋಣ. ಬೊಂಬೆಯಾಟ ವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ದೂರ ಅಥವಾ ಅತಿ ಹತ್ತಿರದಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಅದರ ಸರಿಯಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಗೋಚರಿಸ ಲಾರದು. ಆದ್ದರಿಂದ ವೀಕ್ಷಕರು ರಂಗಸ್ಥಳದಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನೋಡುವುದು ಮುಖ್ಯ.

ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇತ್ತೀಚೆಗಿನ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಅಂದರೆ ಪ್ರಬಲ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಪ್ರಚಲಿತಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಂತರ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಕಲೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಬೊಂಬೆಯಾಟವೆಂದರೆ ಆ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವ ರಲ್ಲಿ ತಾತ್ಸಾರ ಭಾವನೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಬಳಗದವರಿಗೆ ನೀಡುವ ಸಂಭಾವನೆಗಿಂತಲೂ ಕಡಿಮೆ ಖರ್ಚಿನಲ್ಲೇ ಊರಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರೇ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಬೆಳಗಿನತನಕವೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಾಗ ಕೇವಲ ಒಂದೆರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವ ಬೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕಾಗಿ ಯಾಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಹಣ ಖರ್ಚು ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾದ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಬೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕಡಿಮೆ ಯಾಗಿರಬಹುದು.

ಆದರೆ ''ಇತಿಹಾಸ ಮರುಕಳಿಸುತ್ತದೆ'' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನುಡಿಮುತ್ತು ಇದೆ. History Returns ಎಂಬುದಾಗಿ. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಖಂಡಿತ ಬೊಂಬೆಯಾಟಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಆಶಾ ಭಾವನೆ ಹೊಂದುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಹೇಳುವುದೇನೆಂದರೆ ಇಂತಹ ಕುತೂಹಲಭರಿತ ಬೊಂಬೆಯಾಟ ಕಲೆಯು ನಶಿಸದೆ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಜನರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಆಸಕ್ತಿ, ಅಭಿರುಚಿ, ಸಹಕಾರ ಇವೆಲ್ಲ ಅತಿ ಅಗತ್ಯ. ಅರಳಿದ ಹೂವನ್ನು ಮುಡಿಯುವವರೇ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಹಾಡಿದ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೇಳುವವರೇ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ರಸದೌತಣವನ್ನು ಉಣ್ಣುವವರೇ ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಜೇನಿನ ಹನಿಯನ್ನು ಚಪ್ಪರಿ ಸುವವರೇ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಹೇಗಾದೀತು? ಎಲ್ಲವೂ ವ್ಯರ್ಥ. ಹಾಗಾಗಬಾರದು. ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಳಿಸುವುದು ಸುಲಭ ಆದರೆ ಉಳಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹೀಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸೋಣ, ಉಳಿಸೋಣ, ಬೆಳೆಸೋಣ, ಉದ್ಧರಿಸೋಣ. ಜನರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತಿರುವ ಈ ಬೊಂಬೆಯಾಟದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವು ಎಂದೆಂದೂ ಬಾಳಿ ಬೆಳಗಲಿ. +

ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು – ಒಂದು ತುಲನಾತ್ಮಕ ನೋಟ

– ಡಾ|| ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಅರ್ತಿಕಜೆ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಇವೆರಡೂ ಸಂಕೀರ್ಣ ರಂಗಕಲೆಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರೆಡೂ ಗೀತ, ಮಾತು, ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ತಂತ್ರ, ವಸ್ತು ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ತೆರಕ್ಕೂತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕಾರವನ್ನು, ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಹಾಗೂ ಪ್ರಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಕೊಟ್ಟಷ್ಟು ಮನ್ನಣೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿಗೆ ನೀಡಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಜನಪದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಮನಾಗಿರುವುದು ವಿದೇಶಿಯರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿಂತಕರೂ, ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆದ ಡಾ|| ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು 'ಯಕ್ಷರಂಗ' ಅಥವಾ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಖ್ಯಾತಿ'ಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಆ ಮೂಲಕ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವಿಶ್ವ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ತಿಳಿಯದವರಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅರ್ಥವಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಡಾ. ಕಾರಂತರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಖ್ಯಾತಿ'ಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ. 1971ರಲ್ಲಿ ಡಾ. ಕಾರಂತರು ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರವೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಯಕ್ಷರಂಗವು ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡಿತು. ಕೆಲವು ವಿದೇಶೀ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಿಗೂ ಸಂಚರಿಸಿ ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿತು. ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಖ್ಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೈಬಿಟ್ಟು ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಎರಡೂವರೆ ಮೂರು ಗಂಟೆಗಳ ಅವಧಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸೆಕ್ಸೋಫೋನ್, ಕ್ಲಾರಿಯೋನೆಟ್, ವಯೋಲಿನ್ ಹಾಗೂ ಒಂದು ಮದ್ದಳೆಯ ಬದಲು ಮೂರು ಮದ್ದಳೆ ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೀಡಲಾಯಿತು. ಭಾಗವತನ ಹಾಡಿನ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಭಂಗ ಬಾರದಂತೆ ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಕಾರಂತರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ವಿದೇಶಿಯರಿಗೂ, ಪರಭಾಷೆಯವರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೂಪ ದೊರೆತು ಅದು ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತು. ಮುಂದಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಇದರಿಂದ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಸುಧಾರಣೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಯಾರೂ ಮಾಡದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ ವಾಗಿದೆ.

ಮೂಲತಃ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹುಟ್ಟು ಜನಪದ ಕಲೆಯಿಂದಲೇ ಆದುದಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 'ಶಿಷ್ಟ ಜಾನಪದ' ಕಲೆಯ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಜಾನಪದಗಳ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿತಿ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಶಿಷ್ಟ ಹಾಗೂ ಜನಪದ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರವು ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬೆಳೆದುಬಂದ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಶಿಷ್ಟಕಲೆಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದೆ ಜನಪದ ಕಲೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದ ಅಂಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುವ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಜನಮನೋ ರಂಜಕವೂ, ನೀತಿಬೋಧಕವೂ ಆಗಿ ಧರ್ಮ ಪ್ರಸರಣ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಜ್ಞಾನಬೋಧೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಹಾಗೂ ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಮನ್ನಣೆ ಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದೆ. ಜನಪದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಉಗಮಗೊಂಡ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆದರೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಮನೋರಂಜಕವಾಗಿದೆ. ಅದು ನೀತಿಬೋಧೆ, ಧರ್ಮಪ್ರಸರಣ, ಜ್ಞಾನಬೋಧೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಅದು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ರಂಗಪರಿಕರಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಟ್ಟು ಪಾಡುಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕರ್ನಾಟಕದ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ಉಡುಪಿ ಹಾಗೂ ಕೇರಳದ ಕಾಸರಗೋಡು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ

ಬಯಲಾಟ, ದಶಾವತಾರ ಆಟ, ಭಾಗವತರಾಟ ಎಂದೂ ಜನಪದರ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಆಟ ಎಂಬು ದಾಗಿಯೂ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಕರೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದನಿಷ್ಪತ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ದೇಸಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಗಂಧರ್ವಗಾನ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಎರಡೂ ಕವಲುಗಳೆಂದೂ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ,

ಆಹಾರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕವೆಂಬ ಚತುರ್ವಿಧವಾದ ಅಭಿನಯಗಳೂ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸೇರಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟವಾಯಿತೆಂದೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷ ಎಂಬ ಪದ ಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿರದೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಅತಿ ಪುರಾತನವಾದ ಒಂದು ಜನವರ್ಗದ ಹೆಸರಾಗಿತ್ತು. ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾದ ಬೆಂದಡೆ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಪುಗರಣ, ಅಗ್ಗಳನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭಾ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಎಕ್ಕಲಗಾಣ' ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣದ 'ಯಕ್ಕಾಂದೋಳ' ನಾಗವರ್ಮ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ 'ಬಾಜನೆಗಬ್ಬ' ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದುವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಆರಂಭದ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷ್ ಎಂದರೆ ಪೂಜಿಸು ಅಥವಾ ಆರಾಧಿಸು ಎಂದರ್ಥ. ಗಾನವೆಂದರೆ ಹಾಡುವಿಕೆ. ಆದುದರಿಂದ ಪೂಜಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಗಾನವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯರು ಸಹಜವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಸಾಧನಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ದೇವರನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪುತ್ರಸಂತಾನ ಪ್ರಾಪ್ತಿಗಾಗಿ, ಕೋರ್ಟಿನ ದಾವೆಗಳಲ್ಲಿ ಜಯ ಗಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ, ಬಾವಿ ಕೆರೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದ ಯಶಸ್ಸಿಗಾಗಿ, ಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಫಸಲನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪದರು ಹರಕೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳು ಈಡೇರಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರಂಭ ಹಾಗೂ ಕೊನೆ, ಅದು ಆರಿಸುವ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಕಥೆ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿಯ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ, ಕಟೀಲು, ಮಂದಾರ್ತಿ ಮೇಳಗಳು ಇಂದು ಕೇವಲ ಹರಕೆಯ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದೇವರನ್ನು ಗಾಯನ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹುಟ್ಟಿದ ಕಲೆಯಾಗಿದೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಪದ ನಿಷ್ಪತ್ತಿ

ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಾಟಕ ರಂಗಗಳು, ನಾಟ್ಯ ಸಂಘಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಂಗೀತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಪುಣರಾದ ಪಾಣರು, ನೃತ್ಯ ಕಲೆಗೆ ಹೆಸರಾದ ವಿರಲಿಯರು, ಕೂತ್ತರು ಹಾಗೂ ಪೊರುನರು ಮೊದಲಾದವರು ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಏಳಿಗೆಗೆ ಸಹಾಯಕರಾದರು. ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ತಮಿಳಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರಂಥವಾದ ತೋಲ್ಕಾಪಿಯಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ತಮಿಳಿನ ಪುರಾತನ ಕಾವ್ಯಗಳಾದ ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂನಲ್ಲಿಯೂ ಮಣಿಮೇಖಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ

ಹಲವು ಬಗೆಯ ನಾಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬರುವ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತೂ ಹಲವು ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಕ್ಕೂತ್ತು, ಆಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಕುನಿಪ್ಪು ಎಂಬ ಪದಗಳು ತೊಲ್ಕಾಪ್ಪಿಯಂ ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿವೆ. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಅರಸರುಗಳ ಹಾಗೂ ಗಣ್ಯರ ಆದರಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರವಾದವು ಗಳೆಂದೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ಸಂತೋಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕವು ಎಂದೂ ಎರಡಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ವೇತ್ತಿಯಲ್ (ರಾಜ ಪ್ರಕರಣ) ಮತ್ತು ಪೊದುವಿಯಲ್ (ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಕರಣ) ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಎಂಬುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪೊದುವಿಯಲ್‌ನ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಪೊದುವಿಯಲ್‌ನ ಭಾಷೆಯೂ ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ವೇತ್ತಿಯಲ್ ಎಂಬುದು ಅರಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ರಾಜಕುಟುಂಬದವರು ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಭಾಷೆಯೂ ಶಿಷ್ಟ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ ಗ್ರಂಥದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ನಾಟಕರಂಗ ಹಾಗೂ ಹನ್ನೊಂದು ವಿಧದ ಕೂತ್ತುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ದೇಸಿ ಹಾಗೂ ಮಾರ್ಗ ಎಂಬುದಾಗಿ ಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆಯೆಂದು ತಮಿಳು ವಿಶ್ವಕೋಶ ವಾದ 'ಕಲೈಕ್ಕಳಂಜಿಯಂ'ನಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವಸೈಕ್ಕೂತ್ತು, ಪುಗಳ್‌ಕ್ಕೂತ್ತು ವರಿಕ್ಕೂತ್ತು ವರಿಚ್ಚಂದಿ ಕ್ಕೂತ್ತು, ಶಾಂತಿಕ್ಕೂತ್ತು, ವಿನೋದಕ್ಕೂತ್ತು, ವಿಯಲ್‌ಪುಕ್ಕೂತ್ತು ದೇಸಿಕ್ಕೂತ್ತು ಎಂಬ ಹಲವು ವಿಧದ ಕ್ಕೂತ್ತುಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕ್ಕೂತ್ತುಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಾಂತಿಕ್ಕೂತ್ತು ಹಾಗೂ ವಿನೋದಕ್ಕೂತ್ತು ಎಂದು ಎರಡಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಶಾಂತಿಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸೊಕ್ಕಂ ಅಥವಾ ಶುದ್ಧನೃತ್ಯ (ನಾಟ್ಯ), ಮೆಯ್‌ಕ್ಕೂತ್ತು (ಭಾವೋದ್ವೇಗದ ನೃತ್ಯ), ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯ ನಾಟಕ ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯವುಗಳಿವೆ. ವಿನೋದಕ್ಕೂತ್ತು ಬಹುಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಹಾಗೂ ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ವಿನೋದಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯಂ ಕೊಟ್ಟ, ಕುಡಂಕ್ಕೂತ್ತು ಕುಡೈಕ್ಕೂತ್ತು ಮಲ್ ಅಥವಾ ಮಲ್ಲಾಡಲ್, ಪಾಂಡರಂಗಂ, ತುಡಿ, ಪೇಡು, ಮರಕ್ಕಾಲ್ ಆಡಲ್, ಪಾವೈ, ಕಡೈಯಂ ಎಂದು ಹನ್ನೊಂದು ವಿಧಗಳಿವೆ.

'ಕ್ಕೂತ್ತು' ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥ. ಕ್ಕೂತ್ತು ಎಂಬ ಪದವು ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು. ಸಂಗಂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಿರುವ ಕ್ಕೂತ್ತರ್ ಎಂಬ ಪದವು ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನೆಮನೆಗೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ನೃತ್ಯವಾಡುವ ಪಾಣರ ಕುಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇಂದಿಗೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಹಲವೆಡೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕ್ಕೂತ್ತರನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತಮಿಳಿನ ಶಿಲಪ್ಪಾದಿಕಾರಂ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿನೋದಕ್ಕೂತ್ತು, ಪಾವೈಕ್ಕೂತ್ತು, ಶುರುವೈಕ್ಕೂತ್ತು ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ವಿಧದ ಕ್ಕೂತ್ತುಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕ್ಕೂತ್ತನ್ ಅಥವಾ ಕ್ಕೂತ್ತಾಡಿ

ಎಂದರೆ ನಟ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯಗಾರ. ನಟರಾಜನಾದ ಶಿವನಿಗೆ ತಮಿಳಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಕೂತ್ತನ್, ಕ್ಕೂತ್ತನಾರ್, ಕ್ಕೂತ್ತರಸನ್ ಎಂಬುದಾಗಿಯೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಟಿಯನ್ನು ಅಥವಾ ನೃತ್ಯಗಾತಿಯನ್ನು ಕ್ಕೊತ್ತಿ ಅಥವಾ ಕ್ಕೊತ್ತಾಡಿಚ್ಚಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅರಮನೆ ಗಳಲ್ಲಿರುವ ನಾಟ್ಯಶಾಲೆಯನ್ನು 'ಕ್ಕೂತ್ತಪ್ಪಳ್ಳಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವರು. ಕ್ಕೂತ್ತಾಂಡವರ್ ಎಂಬುದು ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯ ಹೆಸರು. ಬಯಲಾಟವನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ 'ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. 'ತೆರು' ಎಂದರೆ ಬೀದಿ. 'ಕ್ಕೂತ್ತು' ಎಂದರೆ ನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ಆಟ. ಆದುದರಿಂದ 'ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು' ಎಂದರೆ ಬೀದಿನೃತ್ಯ ಅಥವಾ ಬಯಲಾಟ ಎಂದು ಹೇಳ ಬಹುದು. ಇದನ್ನು ವೀಧಿ ನಾಟಕವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಉತ್ತರ ಆರ್ಕಾಟು, ದಕ್ಷಿಣ ಆರ್ಕಾಟು, ತಂಜಾವೂರು, ತಿರುಚನಾಪಳ್ಳಿ, ಮಧುರೈ, ರಾಮನಾಥ ಪುರ, ತಿರುನಲ್ವೇಲಿ, ಸೇಲಂ ಹಾಗೂ ಚೆಂಗಲ್ ಪೇಟೆ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಈ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಿಗೆ ಸಂಚಾರ ಮಾಡಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವುದು ಒಂದು ವಿಧವಾದರೆ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ದ್ರೌಪದಿ ಅಮ್ಮನ್ ದೇವಸ್ಥಾನ ಅಥವಾ ಧರ್ಮರಾಜ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಜರಗುವ ಮಹಾ ಭಾರತದ ಉತ್ಸವದ ಅಂಗವಾಗಿ ಹದಿನೆಂಟು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ನಡೆಯುವ ಮಹಾಭಾರತ ವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧ.

ಭಾರತೀಯ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದೈವಾರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರುದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ದೈವಾರಾಧನೆಯ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರುದ್ರನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಜಗೀತೆ ಎಂಬ ದೈವ ಸಂಬಂಧವಾದ ಸಮೂಹ ಗಾನವೇ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತ ವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರುವ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗ ಭೂಮಿ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ದೈವಸಂಬಂಧವಾದ ಆಚರಣೆಯೇ ಮೂಲವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲವಸ್ತು ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ, ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಇತರ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿ ಸಿದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ದೈವೋಪಾಸನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯ ವಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮನೋರಂಜನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಹಾಗೂ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಾನ

ಕರಾವಳಿ ಹಾಗೂ ಮಲೆನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮುಂಗಾರು ಮಳೆ ಕಳೆದು ಚಳಿಗಾಲದ ಆರಂಭ (ನವೆಂಬರ್) ದಿಂದ ಮುಂದಿನ ಬೇಸಗೆಯ (ಮೇ) ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ

ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಆಡುವ ಮೇಳಗಳು ಊರಿಂದೂರಿಗೆ ಸಂಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಕೊನೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ತುಳುವಿನ ಪತ್ತನಾಜೆ ಹಬ್ಬದ ದಿನ (ಅಂದಾಜು ಮೇ 25) ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವ ದಿನ ಎಂದು ಜನಪದರು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಜಾತ್ರೆಗಳಿಗೆ ಭೂತದ ಕೋಲಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ದೈವ ಸಂಬಂಧವಾದ ಎಲ್ಲಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಕೊನೆ ದಿನ.

ಎಲ್ಲಾ ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಗಳು ಹಾಗೂ ದೇವತಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಅಂದಿಗೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮುಂದಿನ ನಾಗರ ಪಂಚಮಿಯವರೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಹಬ್ಬ ಹರಿದಿನಗಳು ಹಾಗೂ ದೇವತಾ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕಾರಂತರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಾಲಾವಧಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡರೂ ಇಂದಿಗೂ ಸಂಚಾರಿ ಮೇಳಗಳು, ಹವ್ಯಾಸಿ ಸಂಘಗಳು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿಯಿಂದ ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತವೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಕಂಡ ಫೆಬ್ರವರಿ ತಿಂಗಳಿನಿಂದ ಜೂನ್ ತಿಂಗಳವರೆಗೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದು ಸಹ ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ರಂಗಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಎತ್ತರವಾದ ಸ್ಥಳದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ವೇದಿಕೆ ಅಥವಾ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಚಂದ್ರಾಕಾರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಸ್ಥಳವು ನೆಲದ ಮಟ್ಟದಿಂದ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸುಗಮವಾಗಿ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗು ತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂದೆ ಅಥವಾ ಒಂದು ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಮನೆ (ಚೌಕಿ) ಇರುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಮೇಲ್ಕಟ್ಟು ಅಥವಾ ಚಪ್ಪರವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಯಮಿತವಾದ ಉದ್ದ, ಅಗಲ, ಎತ್ತರಗಳಿಂದ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸ ಬೇಕೆಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು 50ಕೈ ಅಳತೆಯಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಬೇಕು. ಹತ್ತು ಕೈ ಅಳತೆಯಷ್ಟು ಎತ್ತರವಾಗಿರಬೇಕು, ಇತ್ಯಾದಿ ಸಭಾಲಕ್ಷಣದ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಇದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಪರಿಮಿತವಾದ ಅಳತೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬಲ್ಲವರನ್ನು ಕೇಳಿ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ರೂಢಿ. ಅದು ಪೂರ್ವಾಭಿಮುಖವಾಗಿದ್ದು, ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮರೆಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟು ಭಾಗವತರಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬುರುಡೆಯ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಬಳಸು ತ್ತಿದ್ದರು. ಶ್ರುತಿಗಾರ, ಚೆಂಡವಾದಕ, ಭಾಗವತರು ನಿಂತು ಕೊಂಡೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ಚೆಂಡೆ ಬಾರಿಸುವವರ ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿದವರೆಲ್ಲರೂ ಕುಳಿತುಕೊಂಡೇ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತರ ಎಡಬದಿಯಿಂದ ವೇಷಧಾರಿಗಳು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕು ಹಾಗೂ ಬಲಭಾಗ ದಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿದೆ.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತನ್ನು ನಡೆಸಲು ಊರಿನ ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ದೇವಾಲಯದ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹುಲ್ಲಿನಿಂದ ಹೊದಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅಥವಾ ಸೋಗೆಯ ಮೇಲ್ಹಾವಣಿಯ ಚಪ್ಪರ ಅಥವಾ ಅಟ್ಟವನ್ನು ರಂಗಮಂಟಪಕ್ಕಾಗಿ ಸಿದ್ಧ ಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾದ ನಾಟಕಶಾಲೆಯಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಕಥಾನಕಗಳ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನವು ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಹಳ್ಳಿಯ ಇತರ ಕೆಲವು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದಾದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಸ್ಥಳವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶಗಳು ಇದರಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ದೇವಸ್ಥಾನದ ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಎದುರುಗಡೆ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಮುಖ ಮಾಡಿರುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳವು ಹದಿನಾರು ಅಡಿ ಉದ್ದ, ಹದಿನಾರು ಅಡಿ ಅಗಲ ಮತ್ತು ಒಂದಡಿ ಎತ್ತರವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು 'ಕೂತುಮೇಡೈ' (ನೃತ್ಯವೇದಿಕೆ) ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಹಿಂದುಗಡೆ ತಾಳೆಗರಿಗಳಿಂದ ಗ್ರೀನ್‌ರೂಂನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸು ತ್ತಾರೆ. ಗ್ರೀನ್‌ರೂಂ ಹಾಗೂ ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಪರದೆ ಯನ್ನು ತೂಗು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪರದೆಯ ಮುಂದುಗಡೆ 'ವಿಸುಪ್ಪಲಗೈ' ಎನ್ನುವ ಬೆಂಚನ್ನು ಇರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಇದರಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬೆಂಚಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಡಿಮೆ ಎತ್ತರದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಂಚನ್ನು ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಇರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎಡಬದಿ ಯಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮುಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಮರದ ಕಂಬವನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನು ಒಂದು ಅಡ್ಡದಿಂದ ಜೋಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಡ್ಡಕ್ಕೆ ಪೆಟ್ರೋಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ದೀಪ ಅಥವಾ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳನ್ನು ನೇತಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಊರಿನ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಮಾರ್ಗಗಳು ಅಥವಾ ನಾಲ್ಕು ಮಾರ್ಗಗಳು ಸೇರುವಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಎರಡು ಮರದ ಕೊಂಬೆಗಳನ್ನು ನೆಟ್ಟು ಅವುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಉದ್ದವಾದ ಬಿದಿರೊಂದನ್ನು ಇಟ್ಟುಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟುವರು. ಆ ಬಿದಿರಿನ ಎರಡು ತುದಿಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪೆಟ್ರೋಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ದೀಪಗಳನ್ನು ತೂಗಿಸಿ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ತೆರೆಯ ಕುಣಿತ

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ತೆರೆಕುಣಿತ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಒಂದು ಅಂಗ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಇಬ್ಬರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಒಂದು ಬಟ್ಟೆಯನ್ನು ತೆರೆಯಾಗಿ ಅಡ್ಡಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಧಾರಿ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆ ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಯೂ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ತನ್ನ ಎರಡೂ ಕೈಗಳಿಂದ ತೆರೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸುತ್ತಾ ಮೊದಲು ಮುಖದ ಪಾರ್ಶ್ವವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಮುಖವನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ತೋರಿಸಿ ತೆರೆಯೊಂದಿಗೆ ನಿರ್ಗಮಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಪರಿಚಯವೂ ಇದೇ ರೀತಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಎದುರು ಹಿಡಿಯುವ ದೊಂದಿಗಳಿಗೆ ರಾಳದ ಹುಂಡಿಯನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವಾಗ ಭೀಕರ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೃದಂಗ, ಚೆಂಡೆ, ಚಕ್ರತಾಳಗಳ ವಾದನದೊಂದಿಗೆ ಗಂಭೀರತೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಮಾಡುವ ನರ್ತನಕ್ಕೆ 'ತೆರೆಪೊರಪ್ಪಾಟು' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ತೆರೆಪೊರಪ್ಪಾಟು ಎಂದರೆ ತೆರೆಯಿಂದ ಹೊರ ಬರುವುದು ಎಂದರ್ಥ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ಪ್ರವೇಶ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಧೀಂಗಣ ಭಾರಿಸುವಾಗ ಪಾತ್ರವು ಮೂರು ಅಟ್ಟಾಸ್ (ಆರ್ಭಟ್) ಕೊಡಬೇಕು. ಮೊದಲು ಚೌಕಿಯಿಂದ ಎರಡನೇ ಸಲ ರಂಗದ ಅತೀ ಸಮೀಪದಿಂದ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಗೆ ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಬಂದು ನಿಂತುಕೊಂಡು ಭಾಗವತನ ತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತೆರೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಟ್ಟಾಸ್ ಕೊಡುವುದು ಕ್ರಮ. ಬಳಿಕ ಪ್ರಾತರ್ವಿಧಿ, ಸ್ನಾನ, ಶಿವಾರ್ಚನೆ, ಪ್ರಸಾದ ಸ್ವೀಕಾರದವರೆಗೆ ಒಂದೊಂದೇ ಅಂಶದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಿದ ತೆರೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಮಾಡಬೇಕು, ಮತ್ತೆ ತೆರೆ ಪೂರ್ತಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮರೆ ಮಾಡುವುದು. ಬಳಿಕ ಪಾತ್ರವು ಆಯುಧಪಾಣಿಯಾಗಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಬಳಿಕ ಓಲಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ತೆರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಗಾಯಕರಿಂದ ಮೂರು ಅಡಿ ಮುಂದೆ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸದ ಇಬ್ಬರು ತೆರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ತೆರೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದಾದ ಬಳಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ ಬಂದು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಗಾಯಕರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಕುಲದೇವತೆಯ ಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದ ಬಳಿಕ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಗೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಕಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಕಿರೀಟವನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಚೌಕಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತೆರೆ ಪ್ರವೇಶದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತೆರೆಯ ಕೆಳಭಾಗವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವುದರಿಂದ ಕುಣಿವ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ವಿವಿಧ ಚಲನೆಗಳನ್ನೂ ತೆರೆಯ ಮೇಲ್ಭಾಗವನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಮುಖ ಹಾಗೂ ಕಿರೀಟವನ್ನೂ ನೋಡುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇದಾದ ಬಳಿಕ ನಟನು ತಾನು ಧರಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ವಿರುತ್ತವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ತೆರೆಯನ್ನು ತೆಗೆದೊಡನೆಯೇ ಪಾತ್ರವು ಹಾಡುತ್ತಾ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ಎರಡು ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ತೆರೆ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅರ್ಥವಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಭೇದಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು 'ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಬಯಲಾಟ ಅಥವಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಇವುಗಳು ದೃಶ್ಯ ಪ್ರದಾನರೂಪಕಗಳಾಗಿವೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಅಥವಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟ ವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಪ್ರಕಾರವು ಶ್ರಾವ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ ರೂಪಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಭೇದಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಭೇದಗಳಿವೆ. ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಮನಗಳನ್ನು ತಣಿಸಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರದರ್ಶನವು ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳ ಭೂಮಿಕೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತ, ಮದ್ದಳೆಗಾರ, ಚೆಂಡೆ ವಾದಕ ಹಾಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಭೇದಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿ ನಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಂತಹ ಪ್ರಕಾರವಿಲ್ಲ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಂತಭೇದಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಹಾಗೂ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಉಡುಪಿಯನ್ನು ಮಧ್ಯದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಕೇರಳದ ಕಾಸರಗೋಡುವರೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಎಂದೂ, ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಕುಂದಾಪುರ ಹಾಗೂ ಭಟ್ಕಳದವರೆಗೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಎಂದೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಸಿರ್ಸಿ, ಹೊನ್ನಾವರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತ ವಾಗುವುದನ್ನು ತೀರಾ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಅಥವಾ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು ಎಂದೂ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದೆಂದೂ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ತೆಂಕು ಮತ್ತು ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬಡಗು ಮತ್ತು ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟುಗಳೊಳಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭೇದಗಳುಂಟಾಗಲು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಜನರ ಜೀವನಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಂತಹ ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದರೆ, ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶ ಅಭಿನಯ. ಈ ರೀತಿಯ

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಉಳಿದುಬರಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ವೇಷಗಾರಿಕೆ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ಕುಣಿತ, ಅಭಿನಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಈ ಮೂರು ತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವಿದ್ದರೆ, ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ರಾಗ ವಿನ್ಯಾಸ, ತಾಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಪದ್ಧತಿ ಕೂಡ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಬಡಗು ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿ ಗಳನ್ನು ಕುಣಿಸುವ ಕಲಾವಂತಿಕೆಯ ಗುಣ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೆಜ್ಜೆ, ವೇಷಗಳ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನಗಳಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಅಭಿನಯ, ನಾಟ್ಯ, ಪ್ರೌಢ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಿಟ್ಟು-ಭರ್ಜರಿ. ವೇಷಭೂಷಣ, ಗಾಂಭೀರ್ಯಯುಕ್ತ ಕುಣಿತ, ಬೆಡಗು, ಚೆಂಡೆಯ ಬಳಕೆ, ಯೋಗ್ಯ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮಾತು, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯದಿಂದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ನೃತ್ಯಪ್ರಧಾನ, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ತಿಟ್ಟು ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ 'ತೆರ್ಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಂ ಮತ್ತು ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಂ' ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಭೇದಗಳಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಪ್ರದೇಶ ಅಥವಾ ದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದ್ದರೂ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಚಿದಂಬರಂ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿರುವ ತಂಜಾವೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತನ್ನು ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳೂ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ನಾಟಕವೂ, ಕೋವಲಿನ್ ನಾಟಕವೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾರತದ ಕಥೆಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಈ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಅಲಂಕಾರಗಳು ತೆರೆಯ ಬಟ್ಟೆಗಳು, ಬಣ್ಣದ ಉಡಿಗೆ ತೊಡಿಗೆಗಳು, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಮೃದಂಗ, ತಾಳ, ಮೈಕ್ ಎಲ್ಲವೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಂಪಾದ ಹಾಡುಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದ್ದು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮಾತುಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿರುತ್ತವೆ. ತೆರ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕವು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ಕೂತ್ತೇ ಆಗಿದೆ. ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕವು ದಕ್ಷಿಣ ಆರ್ಕಾಟು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಗಳೇ ಅಧಿಕ. ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಯ ಹೊರತಾಗಿ ಬೇರೆ ಕೆಲವು ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೂ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ವೇಷ ಧರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಆಧಾರದಲ್ಲಿ ವಡಕ್ಕತ್ತಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟೈಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಆಡುವುದು ಹಾಗೂ ಕಟ್ಟೈಯನ್ನು ಕಟ್ಟದೆ ಆಡುವುದು ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಕಟ್ಟೈ ಅಂದರೆ

ಮರದ ತುಂಡಿ ನಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಆಭರಣಗಳು. ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಭಾಗ ಕ್ರಮ ಕೇವಲ ದಿಕ್ಕು ಅಥವಾ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಉಂಟಾದುದಲ್ಲ. ಈ ವಿಭಾಗಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಜನರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಗುಣ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಅಳತೆಗೋಲುಗಳಾಗಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳು

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ತೆರುಕ್ಕೂತುಗ್ಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ದಷ್ಟು ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು 'ಭಾಗವತಿಕೆ' ಅಥವಾ 'ಪದ ಹೇಳುವುದು' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೇಸಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಾಯನ ಕ್ರಮದ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಉತ್ತರಾದಿ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ (ಕರ್ನಾಟಕ) ಸಂಗೀತಗಳ ಹಲವು ರಾಗಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುವಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಆಗಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ತಾಳಬದ್ಧವಾದುದು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾವಗಳಿಗಿಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ. ಗಮಕಬದ್ಧವಾದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಾಗದ ಆರೋಹಣ, ಅವರೋಹಣ, ವಿವಿಧ ಕಾಲಗಳು, ಸ್ವರಸಂಚಾರಗಳೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಂತೆಯೇ ಇವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃವಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲು ಇಂಪಾಗಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೂ ಭಾವಪೂರ್ಣ ವಾಗಿಯೂ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿ. ಭಾಗವತರು ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಕಲಿತು ಶ್ರಾವಕರ ಮೇಲೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವಂತೆ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಪರಂಪರಾನುಗತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿಯೂ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೂ ಸಾಗಿ ಬಂದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿ' ಹಾಗೂ 'ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಮಧುರ ಲಲಿತಗಳಲ್ಲದ ಗಂಡುಶೈಲಿಯೆನ್ನಬಹುದಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯಾಗಿದ್ದು ರಸಿಕರನ್ನೂ ಸಾಹಿತಿಗಳನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಸು ವುದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯು ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕಿಂತ ರಾಗದ ಶುದ್ಧತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುವಿಕೆಯು ಜನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಾಡುವ ರೀತಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿನ ಆಲಾಪನೆಯಾಗಲೀ, ರಾಗ ರೂಪವಾಗಲೀ ಅರ್ಥಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಂತೆ ತಾನೇ

ತಾನಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಧಾಟಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟಲಯ ಮತ್ತು ಗಮಕವಿದೆ. ಇದು ಬಯಲಾಟದ ಉಸಿರಾಗಿರುವ ತರಂಗಿತ ನೃತ್ಯದ ಮೇಲೆ ದೃಷ್ಟಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಇರುವುದು ಒಂದು ಧಾಟಿ ಹಾಗೂ ಆ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರಾಗದ ಛಾಯೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯೂ ಪದ್ಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾದವನ್ನೂ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಹಾಡಿದ ಬಳಿಕ ಅದನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವವರು ಹಾಡುತ್ತಾ ವಾದ್ಯ ನುಡಿಸುವರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟಿಸದೇ ಇರುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೂ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ರೀತಿಯ ಹಾಡಿನ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಭಾಗವತನಿಲ್ಲ. ಕ್ಕೂತ್ತನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಗುರುಗಳು ಕ್ಕೂತ್ತನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲವರಾಗಿಯೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಾಗಿಯೂ ಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಹಿಗ್ಗಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಬಲ್ಲವರಾಗಿಯೂ ಸಂಗೀತದ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲು ತಿಳಿದವರಾಗಿಯೂ ನಟಿಸಲು ಬಲ್ಲವ ರಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಕೂತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥಾವಸ್ತುವುಳ್ಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದರ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳು ಸಂಗೀತಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು ಗಾಯನ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳಾದ ತಿಲ್ಲಾನ ಮತ್ತು ಜಾವಳಿಗಳು ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿವೆ.

ರಾಗಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜನಕ ರಾಗಗಳೇ ಬಳಕೆ ಯಲ್ಲಿವೆ. ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಿ, ಭೈರವಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ನೀಲಾಂಬರಿ, ತೋಡಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ನವರೋಜ, ಸುರುಟಿ, ಕೇತಾರಗೌಳ, ಆನಂದಭೈರವಿ, ಶಹನ, ಕೇದಾರ, ಸಾವೇರಿ, ಆರಭಿ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಪೂರ್ವಿಕ ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಘಂಟಾರವ, ಹಂಸಧ್ವನಿ, ಯದುಕುಲ (ಯರಕಲ), ಕಾಂಭೋಜ, ಪೂರವಿ, ಮೋಹನ ಮುಂತಾದುವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಯಾಗುವ ಮುಖ್ಯರಾಗಗಳು.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹತ್ತು ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಪದ್ಯ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ತರುವಿರುತ್ತಂ ಮತ್ತು ಕಂಟರ್ತ್ತಂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರು ವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. 'ತರು' ಎಂಬುದು ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದದು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅನೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುವ ಭಾರತೀಯ ರಾಗ ಹಾಗೂ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡನ್ನು 'ತರು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುವ ತರುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ದೀರ್ಘ, ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಅಲಂಕಾರಯುಕ್ತ ಹಾಗೂ ಅತಿಚಿಕ್ಕ,

ಸರಳ ತರುಗಳೂ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮುಖಾರಿ, ಸಿಂಧುಮುಖಾರಿ, ಭೈರವಿ, ಆನಂದ ಭೈರವಿ, ಕಾಪಿ, ಜೆಂಜುರುಟಿ, ಮೋಹನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ರಾಗಗಳ ಮಿಶ್ರರಾಗಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ನೀಲಾಂಬರಿ, ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ, ನಾಟಿ, ಸಹಾನ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಹಾಡುಗಳು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದರೂ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ.

ತಾಳಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮವಾಗಿರುವ ತಾಳಗಳು ಏಳು. ಧ್ರುವ, ಮಠ್ಯ, ರೂಪ, ಝಂಪೆ, ತ್ರಿಪುಟ, ಆಟತಾಳ, ಏಕತಾಳಗಳೆಂಬ ಇವು ಜನಕ ತಾಳಗಳಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಟ್ಯತಾಳವನ್ನು 'ಮಟ್ಟೆತಾಳ'ವೆಂದೂ ತ್ರಿಪುಟವನ್ನು ತ್ರಿವುಡೆಯೆಂದೂ ಆಟತಾಳವನ್ನು ಅಷ್ಟತಾಳವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ತಾಳಗತಿ ವಿಶೇಷವಾದ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತ್ವರಿತದ ಏಕತಾಳವಾದ ಉಡಾಪೆ ಅಥವಾ ಗುಡಾಪಿ ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಜನ್ಮತಾಳಗಳೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತವೆ. 'ಸಭಾ ಲಕ್ಷಣ'ದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಸಪ್ತತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಐದೈದು ಜಾತಿಭೇದಗಳಿವೆ. ಅವು ತಿಶ್ರ, ಚತುರಶ್ರ, ಖಂಡ, ಮಿಶ್ರ, ಸಂಕೀರ್ಣ ಎಂದು ಐದು ಪ್ರಭೇದಗಳಾಗಿದ್ದು, ಒಟ್ಟು ಮೂವತ್ತೈದು ತಾಳಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಚತುರಶ್ರ ಜಾತಿಯ ಧ್ರುವತಾಳ, ಮಟ್ಟೆತಾಳ, ರೂಪಕ ತಾಳ, ಏಕತಾಳಗಳು ಮಿಶ್ರ ಜಾತಿಯ ಝಂಪೆ, ತಿಶ್ರಜಾತಿಯ ತ್ರಿವುಡೆ, ಖಂಡ ಜಾತಿಯ ಅಷ್ಟತಾಳ ಎಂಬ ಏಳು ತಾಳಗಳು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿವೆಯೆಂದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆದಿ, ರೂಪ, ಝಂಪೆ ಹಾಗೂ ಛಾಪು ತಾಳಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಭಾಗವತ

ಭಗವದ್ಭಕ್ತನೂ ಗರ್ವವರ್ಜಿತನೂ ವಾಕ್ಯ ಪಾರಿಯೂ ತಾಳಧಾರಿಯೂ ಆದವನನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತನಾದವನು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿ ಅರ್ಥ, ಭಾವ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ಸೂತ್ರಧಾರತ್ವ, ಪ್ರದರ್ಶನ, ದಿಗ್ದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುವವನು. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲಾ ಕಲೆಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಅವನಿಗಿರಬೇಕು. ಆತ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವಾದನಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಬಲ್ಲವನಾಗಿರಬೇಕು. ನವರಸಗಳಿ ಗೊಪ್ಪುವ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಆತನು ಕವಿತಾಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳವನಾಗಿದ್ದು ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತಾದಿ ಪುರಾಣ ಗಳನ್ನು ಓದಿದ್ದು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಾನಕಲೆಯನ್ನು ಅರಿತಿರ ಬೇಕು. ಮಧುರವಾದ ಕಂಠವಿದ್ದು ಗಮಕ ಜ್ಞಾನ ಹೊಂದಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳದಲ್ಲಿ ತಜ್ಞತೆ ಪಡೆದವನಾಗಿರ ಬೇಕು. ಈ ರೀತಿ

ಹಲವಾರು ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಸಮರ್ಥ ಭಾಗವತ ಅಥವಾ ಹಾಡುಗಾರನೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನಿಲ್ಲ.

ಮದ್ದಳೆಗಾರ

ಭಾಗವತನ ಆನಂತರದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆಯುವವನು ಮದ್ದಳೆಗಾರ. ಭಾಗವತನು ಹಾಡುವ ರಾಗ ಮತ್ತು ತಾಳಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮದ್ದಳೆ, ಚೆಂಡೆಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು ಆತನ ಕೆಲಸ. ಆತ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ಎರಡರಲ್ಲೂ ನುರಿತವನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದ ಗುಬ್ಬಿನಾಟ್ಯ, ಗುತ್ತಿಗಾಲು ನಾಟ್ಯ, ಜಾರುಗುಪೆ, ಸಲಾಂ ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ಕುಣಿತಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮದ್ದಳೆಗಾರನು ತನ್ನ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಮುಖವೀಣೆ, ಮೃದಂಗ, ಡೋಲಾಕ್, ತಾಳಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರುತಿಗಾಗಿ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಚೆಂಡೆಯ ಬಳಕೆ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಮದ್ದಳೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ವಸ್ತು ಯಾವುದಾದರೂ, ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ ಮೂಲದ ವಸ್ತುವಿನ ಕುರಿತಾಗಿ ಕವಿಯೊಬ್ಬನು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಾಗ, ತಾಳಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ರಚಿಸಿದ ಪದ್ಯಭಾಗವೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ಮಾತು ಅಥವಾ ಅರ್ಥ ವಿವರಣೆಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಕಥಾನಕದ ಪದ್ಯರೂಪ ವನ್ನು ಪ್ರಸಂಗವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಕಥಾವಸ್ತು ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಬಳಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ. ಇಂತಹ ಸಾಹಿತ್ಯವು ದೇಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಘಟಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ನಾಟಕದಂತೆ ದೃಶ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಪ್ರಕಾರ. ಶ್ರವ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವು ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಬಯಲಾಟದ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ದೃಶ್ಯಕಲ್ಪನೆ ಮೂಲ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯಕಲ್ಪನೆ, ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಕೊರತೆಯಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನೀರಸವಾಗಿರುವುದುಂಟು. ಹಾಗಾಗಿ ದೇಸಿಯ ಸೊಬಗು, ಮಾರ್ಗದ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಪೂರ್ವವಾದುದು. ಜನಪದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಅಂಶ ಗಣದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳು, ದೇಸಿಯ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ ವರ್ಣ ವೃತ್ತಗಳು ಕಂದಷಟ್ಪದಿ ಮುಂತಾದ ಛಂದೋ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಈ ಪ್ರಸಂಗ

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂರೈವತ್ತರಿಂದ ನಾಲ್ಕು ನೂರರವರೆಗೆ ಪದ್ಯಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಹಾಡುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಷ್ಟಿದ್ದರೂ, ಬಯಲಾಟಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು 150 ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನವರು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ವಾಚಿಕಾಬಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸಂದಿರು ವುದರಿಂದ ಸುಮಾರು ನೂರು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಧಾನ ರೀತಿಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾರಂಭ, ಮಧ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಂತ್ಯವೆಂದು ಇವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೇವತಾಸ್ತುತಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅನಂತರ ಆಯಾ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಯಾರು ಯಾರಿಗೆ ಹೇಳಿದರು ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ. ಕಥಾ ಪ್ರಾರಂಭದ ಈ ಸೂಚನಾ ಪದ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಇದು ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅನುಸರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದ ಸ್ತುತಿಪದ ಗಳಿಗೆ ಶಾರ್ದೂಲ ವಿಕ್ರೀಡಿತ, ಮತ್ತೇಭ ವಿಕ್ರೀಡಿತ, ಮಹಾಸ್ರಗ್ಧರಾ ಮೊದಲಾದ ವೃತ್ತ ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರೆ ಕತೆಯ ನಡುವಣ ವಿವರ, ಸಲಹೆ, ಸೂಚನೆ ಮುಂತಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ದ್ವಿಪದಿ, ಚೌಪದಿಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಂದಪದ್ಯ, ಆರ್ಯೆ ಮೊದಲಾದ ಅನ್ಯಜಾತಿ ಛಂದಸ್ಸು ಬಳಕೆಯಾದುದುದುಂಟು. ಮುಂದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಧಾಟಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿತ ವಾಗಿರುವ ಹಾಡುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಷಟ್ಪದಿ, ಕಂದ, ದ್ವಿಪದಿಗಳೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ವಚನಗಳೂ ಇವೆ.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತು ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ. ಇದು ಮೌಖಿಕವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಅದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಕಥೆ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಈಗ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತುಗಳಿಗೆ ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಜನಪದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಹರಿಜನರು ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮವೇ ಆದ ಶೆಮನ್‌ಚೆಂಡ್ಯೆ, ಗೋವಿನ ಕಥೆ ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆ ಯಲ್ಲಿರುವ ಇಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಳ ರಾಗ, ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವುಂಟಾಗ ಬಹುದು ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದೆಯೂ ಇರಬಹುದು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ. ಈ ಮಾತು ಅಥವಾ ಅರ್ಥವೆಂಬುದು ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಕಲಾವಿದರು ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆ. ನೃತ್ಯ,

ಹಾವಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಆ ಪದ್ಯಗಳ ತಿರುಳಿಗೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿ ಅವುಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಲು ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಅಗತ್ಯ. ಕಥೆಯ ಓಟಕ್ಕೆ, ಅಥವಾ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಭಾಗದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ ಆಡುವ ಮಾತು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗದಂತೆ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಪದ್ಯಗಳಂತೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶ ವನ್ನರಿತು, ಭಾಗವತನು ಹಾಡಿದ ಪದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಕುಣಿಯುವ, ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಶೈಲಿ ಯಿಂದ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ಅಥವಾ ಸಹ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುವುದನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಅಥವಾ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎನ್ನುವರು. ರಂಗದಲ್ಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುವ ಈ ತೆರನಾದ ವಾಕ್ಯಸರಣಿ, ಕಂಠಪಾಠದಿಂದ ಬಂದುದಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಗಳಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಶ್ರಾವಕನಿಗೆ ಹೃದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ಜನರಿಗೆ ತಿರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಯಾವ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಕಥಾಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗಳನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ.

ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗಿರುವ ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ಇತರ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ನಟನಿಗಿರುವ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ತಮಿಳು ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಪರಿಣತಿ, ತಾನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಕಥಾಭಾಗದ ಕುರಿತು ಅವನಿಗಿರುವ ಪರಿಚಯ, ಅವನ ರಚನಾತ್ಮಕ ಕೌಶಲ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹಾಡುಗಳ ವಿಷಯದ ಆಧಾರ ದಲ್ಲಿ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗಳು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯ ಪ್ರಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಧಾರಣ ಮಾತುಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯಗಳು ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಭಾವಗಳನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಕುಣಿತದಿಂದ ಕಲಾವಿದನು ಸಾಧಿಸಬಹುದಾದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯವೇ ಭಾವರಸಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ. ಆದುದರಿಂದ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಮೃದಂಗ, ಚೆಂಡೆಗಳ ತಾಳದ ಗತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕುಣಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯವೇ ನೃತ್ಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಾತ್ವಿಕಾಭಿನಯ ಸೇರಿದಾಗ

ನಾಟ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದೊಡನೆ ಹಸ್ತಾಂಗ, ದೃಷ್ಟಿಗತಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಮದ್ದಳೆಯ ಗತ್ತಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಪಾದಗತಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಹಸ್ತವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಫುರಿಸುವ ಹಾವಭಾವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಬಯಲಾಟದ ನಾಟ್ಯವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಪಾದಗತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದರೆ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಕುಣಿತ, ಇನ್ನೊಂದು ಇತರ ಕುಣಿತ. ಪ್ರತಿ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮುಕ್ತಾಯ ವನ್ನು ಬಾರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮುಕ್ತಾಯ ಕುಣಿತದ ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತರು ಆಯಾ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಬಡಿಯುವ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ನಟರು ಕುಣಿಯಬೇಕು. ವೀರ,ರೌದ್ರ ರಸಗಳಿಗೆ ಬಿರು ಸಾದ ಹೆಜ್ಜೆಯ ಗತಿ ಮತ್ತು ಜಿಗಿತವೂ ನಯಭಾವಗಳಿಗೆ ಕೋಮಲವಾದ ಪದಗತಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಕರುಣಾರಸದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಕುಣಿತವಿಲ್ಲ. ನಿಂತಲ್ಲಿ, ಕುಳಿತಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಗಳಷ್ಟೇ ಇರುತ್ತವೆ.

ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ, ರಾಜ, ರಕ್ಕಸ, ವಾನರ ಮುಂತಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ತೆರೆಯ ಕುಣಿತ, ದ್ವಂದ್ವ ಯುದ್ಧದ ಕುಣಿತ, ಪ್ರವೇಶ, ನಿರ್ಗಮನಗಳ ಕುಣಿತಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕ್ರಮವೂ ವಾದನ ಸೂತ್ರಗಳೂ ಇವೆ. ಇವನ್ನು 'ಬಿಡತಿಗೆ' ಎಂದೂ ಕರೆಯುವರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೂ ದೊರಕಿದೆ.

ತೆರುಕ್ಕೊತ್ತಿನ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳು ಭರತನಾಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಚಲನೆ ಹಾಗೂ ಹಾವಭಾವಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ನಟರೊಂದಿಗೆ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ನೈಪುಣ್ಯವಿರುತ್ತದೆ.

ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ನಾಟ್ಯವು ತುಂಬಾ ಚಟುವಟಿಕೆಯುಳ್ಳದ್ದು, ಚುರುಕುಳ್ಳದ್ದು, ತುಂಬಾ ಸರಳವಾದುದು ಕೂಡಾ. ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದು ಬದಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಿಗೆ, ಎಡದಿಂದ ಬಲಕ್ಕೆ, ಬಲದಿಂದ ಎಡಕ್ಕೆ, ರೇಖಾಕಾರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಾಕಾರವಾಗಿ ಕುಣಿಯುತ್ತವೆ. ರಾಜ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಖಳ ಪಾತ್ರಗಳು ವೀರರಸ ಪೋಷಕವಾದ ನಾಟ್ಯವನ್ನಾಡುವಾಗ ಹಾರುವುದೂ, ನೆಗೆಯುವುದೂ, ವೇಗವಾಗಿ ಗಿರ್ಕಿ ಹೊಡೆಯುವುದೂ ಇದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಎಡಬದಿಗೆ ತಿರುಗುತ್ತವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರ ಎಡಬದಿ ಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಬಲಬದಿಯಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಲಬದಿಗೆ ತಿರುಗುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಬಲಬದಿಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆ ಬದಿಯಿಂದಲೇ ಒಳಗೆ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದಂತೆ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು

ಅಲ್ಲಿಯೂ ಪುರುಷರೇ ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಧರಿಸಿದಾಗ ಅವರ ನಡೆ–ನುಡಿ, ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ಹಾವ–ಭಾವ, ಎಲ್ಲವೂ ಸ್ತ್ರೀಯರಂತೆಯೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ನಾಟ್ಯವು ಮೃದುವಾಗಿದ್ದು ಅಭಿನಯವು ಸುಂದರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ಪುರುಷ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ನಾಟ್ಯಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ತಾಂಡವ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಲಾಸ್ಯ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೋಲುತ್ತವೆ. ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನ ನಾಟ್ಯವು ಬಹಳ ಹಳೆಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಷ್ಟು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯ ಮಯವಾದ ನೃತ್ಯಪದ್ಧತಿ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಯು ತೊಡುವ ಉಡುಪು, ತೊಡುಪುಗಳು, ಹಚ್ಚುವ ಬಣ್ಣ, ಎಳೆಯುವ ಗೆರೆ, ಬಿಡಿಸುವ ಸುಳಿ, ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಮುಖ್ಯ ಘಟಕಗಳು. ಆಯಾ ಭಾವಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಬಗೆಬಗೆಯ ಬಣ್ಣಗಳು, ವಿವಿಧ ಮಿಶ್ರಬಣ್ಣಗಳ ರೇಖೆಗಳು, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಸುಳಿರೇಖೆಗಳು ಪಾತ್ರಾನುಗತವಾಗಿದ್ದು ರಮ್ಯಾದ್ಭುತ ಪುರಾಣ ಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿತ್ವ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನ, ಶೈಲಿ, ಖಚಿತತೆ, ವೈವಿಧ್ಯ ಎಂಬ ಆರು ಗುಣಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣದ ವೇಷ, ಕಿರೀಟ ವೇಷ, ಪುಂಡು ವೇಷ, ಮುಂಡಾಸಿನ ವೇಷ, ಕಟ್ಟುವೇಷ, ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ, ಋಷಿಗಳು, ಹಾಸ್ಯವೇಷಗಳು, ಮತ್ತು ಇತರ ವಿಶಿಷ್ಟ ವೇಷಗಳೆಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಿಷಾಸುರ, ಹನುಮಂತ, ಸುಗ್ರೀವ, ವರಾಹ, ನಾರಸಿಂಹ, ಗರುಡ ಮೊದಲಾದವು ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಆಯಾ ವೇಷಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಮುಖ ವರ್ಣಿಕೆಗಳಿರುತ್ತವೆ.

ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಖಾಲಂಕಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಾತ್ವಿಕ, ರಾಜಸ, ತಾಮಸ ಗುಣಗಳ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವೈದಿಕ, ವೈಷ್ಣವ, ಭಾಗವತ ಹಾಗೂ ಶೈವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದೂ ವಿಭಾಗಿಸುವುದುಂಟು. ಅದೇ ರೀತಿ ಅಡ್ಡನಾಮದ ವೇಷಗಳು, ಉದ್ದನಾಮದ ವೇಷಗಳು, ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ಎಂದೂ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಪುರುಷಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀ ಬಣ್ಣವೆಂದು ಎರಡು ವಿಧವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಪುರುಷ ಬಣ್ಣದಲ್ಲಿ ರಾಜಬಣ್ಣ, ಘೋರಬಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಕಾಟು ಬಣ್ಣವೆಂದು ಒಳಭೇದಗಳಿವೆ. ಯಾವುದೇ ವಿಂಗಡಣೆಯೂ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವೆನಿಸದು. ಆದರೆ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದ ಜೀವಂತಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಲ್ಲ ವಿಭಜನೆಗಳಿಗೂ ಮೌಲಿಕ ಸ್ಥಾನವಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷ ಗಾನದ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಕಾಳಜಿಯೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ವೇಷಭೂಷಣಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮೋಹಕವಾಗಿವೆ. ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೇವಮಾನವರನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಪುರಾಣ ಲೋಕದ ಅತಿಮಾನುಷತೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಗುಣಧರ್ಮ ಗಳಿಗೆಗನುಗುಣವಾದ ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸೌಂದರ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಪಟ್ಟಿ, ಗೆಜ್ಜೆ ಕಾಲುಚೆಂಡು, ಕಾಲುಮುಳ್ಳು, ಕಾಲಕಡಗ, ಅಂಡು, ಇಜಾರು, ಕಾಲಜಿಂಗು, ಬಾಲಮುಂಡು, ಜಟ್ಟಿ ವೀರಕಸೆ, ಮರ್ಮಾಲೆ, ಡಾಬು, ದಗಲೆ, ಸೋಗಲೆ, ಕೈಸರ, ಕೈಕಟ್ಟು, ಕೆಯೂರ, ಕೊರಳಹಾರ, ಗುಂಡಡ್ಡಿಗೆ, ಹೆಜ್ಜಡ್ಡಿಗೆ, ಗೆಜ್ಜೆಮಲಕು, ಮೀಸೆ, ಕರ್ಣಪಾತ್ರ, ಕೇಸರ, ಕಿರೀಟ, ಕೆನ್ನೆ, ಪೂಮೆತ್ತೆ ಸಿರಿಮುಡಿ, ಭುಜಕೀರ್ತಿ, ಹತ್ತುಕಟ್ಟು, ಚೆಂಗು, ಮುಂದಲೆ ಬೊಟ್ಟು ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಣಧರ್ಮಾನುಸಾರವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪಾತ್ರಗಳು ತೊಡುವ ಕಿರೀಟದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ಬಟ್ಟಲು ಕಿರೀಟ, ಪೂಜೆ ಕಿರೀಟ ಅಥವಾ ಕೋಲುಕಿರೀಟ, ಮುಂಡಾಸಿನಂತಿರುವ ಸಿರಿಮುಡಿ ಕಿರೀಟ, ಮುಂತಾದ ಕಿರೀಟಗಳ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಎದೆಪದಕಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣದ ಎದೆಪದಕಗಳ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದುವು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ.

ತೆರಕ್ಕೂತ್ತಿನ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಾಗಲೀ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ, ಗಾಜಿನ ಮಣಿಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಆಭರಣ ಗಳು, ಕಿವಿಯ ಭರಣಗಳು, ಎದೆಕಟ್ಟು, ಚಿನ್ನದಂತಹ ಮಿರುಗುವ ಕಾಗದಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಮರದಿಂದ ಮಾಡಿದ ಭುಜಕಟ್ಟುಗಳು, ಟೋಪನ್‌ಗಳು, ಕವಚಗಳು ಮೊದಲಾದುವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಿರೀಟಗಳನ್ನು ಮಿರುಗುವ ಕಾಗದ ಮತ್ತು

ಗಾಜಿನ ಚೂರುಗಳಿಂದ ಅಲಂಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಲ್ಲಣ, ನಿಲುವಂಗಿ, ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಚಿನ ಧೋತಿಗಳನ್ನು ಉಡುಪಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಭಾವಳಿಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಿರೀಟಗಳು ರಾಜಪಾತ್ರಗಳ ವೈಭವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತವೆ. ಭುಜಕೀರ್ತಿಗಳು ಉದ್ದವಾಗಿದ್ದು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಘೋರ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಿರೀಟಗಳು ಮಟ್ಟಸವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತುಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಜನಪದ ರಂಗಕಲೆ ಗಳಾಗಿವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಸೂತ್ರಧಾರ ನಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಯಂಕಾರ ಎನ್ನುವ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಷ್ಟು ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಮನೋರಂಜನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಎರಡೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಕಲೆ ಗಳಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಿಸ್ತು ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತಿನಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಆಂಧ್ರದ ಕುಚ್ಚುಪುಡಿ ಹಾಗೂ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ತೆರುಕ್ಕೂತ್ತುಗಳು ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಮಾನ ರಂಗಕಲೆಗಳೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ

– ಡಾ॥ ಎಂ. ಎನ್. ವಾಲಿ

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟವು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ, ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣಾ ಚಾತುರ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಇತರ ಬಯಲಾಟಗಳಿಂದ ಇದು ಭಿನ್ನವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಸಣ್ಣಾಟ (ಡಪ್ಪಿನಾಟ)ಗಳ ಆರಂಭದ ಗೊಲ್ಲತಿ ಭಾಗವು ಈ ಆಟದಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಾರಣದಿಂದ ಇದನ್ನು 'ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ರಾಜ' ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ತಪ್ಪು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಾಗಿದೆ. ಪಾರಿಜಾತದ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗೂ, ಡಪ್ಪಿನಾಟಗಳ ಸಂಗೀತಶೈಲಿಗೂ ಬಹಳಷ್ಟು ಅಂತರವಿದೆ. ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತವಿದ್ದರೆ, ಪಾರಿಜಾತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತವುಂಟು. ಸಣ್ಣಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರನೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹಾಡುವುದರಿಂದ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಭಿನ್ನಕಲೆಯೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪಾರಿಜಾತದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸ ಲಾಗುವುದು. ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣನು ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡು ಗಬ್ಬ (ಕೀರ್ತನ ಕಾವ್ಯ)ವನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿರುವುದು ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣನು ರಾಯಚೂರು ಜಿಲ್ಲೆಯ ಅಪರಾಳ ಗ್ರಾಮದ ಮಾಧ್ವ ವಂಶದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮನೆತನದವನು. ಸಂಗೀತ–ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವನು ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳವ ನಾಗಿದ್ದನು. ಇವನೇ 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ'ವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದುದಾಗಿ ತಿಳಿದುಬಂದಿದೆ. ಇವನಿಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ತೆಲುಗು ಮೂಲದ ಕಥಾವಸ್ತು. ತಮ್ಮಣ್ಣನಿಗೆ ಆಗದವರು ಮಾಧ್ವ ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಇವನ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಕಿವಿಯೂದಿದರು. ಆದರೆ ಅದು ನಿರರ್ಥಕವಾಯಿತು. ಇವನ ಕುರಿತ ಒಂದೆರಡು ದಂತಕಥೆಗಳೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ' ಕಲೆಯಿಂದ ತಮ್ಮಣ್ಣನ ಏಳ್ಗೆಯನ್ನು ಸಹಿಸದವರೇ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾಡಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಕೀರ್ತನ ಕಾವ್ಯದೊಡನೆ ಕವಿಯ ಹೆಸರು ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಒಂದು ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಇದು ಬಹುದೂರ. ಈ ಕಾವ್ಯವು ಅಪರಾಳ

ತಮ್ಮಣ್ಣನೊಬ್ಬನಿಂದಲೇ ರಚನೆಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಉತ್ತರಾರ್ಧವನ್ನು ಶಿರಗುಪ್ಪಿ ಸದಾಶಿವಯ್ಯ ಎಂಬುವನು ರಚಿಸಿ ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಕಲೆ ಪೂರ್ಣ ಗೊಳ್ಳಲು ಇಬ್ಬರು ಶ್ರಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಉಭಯತರು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. 1803 ಎಂಬುದಾಗಿ ತಿಳಿದಿದೆ. ಇವರೀರ್ವರೂ ದೈವೀಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡುಗಬ್ಬವನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇದು ಕೀರ್ತನ ಕಾವ್ಯವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯಿತು. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಭಕ್ತಿಯೇ ಈ ಕೃತಿಯ ಹೂರಣ. ಸಂದರ್ಭವೊದಗಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳು ಹಾಗೂ ಮಹಿಮೆಗಳು ನಿರೂಪಿತವಾಗಿವೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಎಂಬುದಾಗಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ತೋರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಸತ್ಯಭಾಮೆ ಕಾವ್ಯದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಅನುರಾಗ, ವಿರಹ, ಕೋಪ, ತಾಪ, ಭಕ್ತಿ, ಶೃಂಗಾರಗಳು ಅವಳ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಕವಿಯು ಈ ಪಾತ್ರಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಚ್ಯುತಿ ಬಂದಂತಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಇರುಳೆಲ್ಲ ರತಿಕ್ರೀಡೆ ನಡೆಸಿದ ಸತ್ಯಭಾಮೆ, ಬೆಳಗಾದೊಡನೆ ನವವಿಧ ಭಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಮೊರೆ ಹೊಕ್ಕಿರುವುದು ಆಭಾಸವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಕವಿಯ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಾಗಿ ಇದೊಂದು ಸುಲಲಿತ ಸುಂದರ ಕಾವ್ಯವೆನಿಸಿದೆ.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಕೀರ್ತನಕಾವ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋದ ಗೋಕಾಕ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನು ಇದನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿ ಯಶಸ್ವಿ ಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪದ ಹಾಡುಗಬ್ಬವನ್ನು ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನು ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟದ ರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ ಅದು ಮತ್ತಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆಯಿತೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕುಲಗೋಡ ಕವಿಯ ಈ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದುದು ಆ ಕಾಲದ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇವನು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ತಮಾಶಾಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದನೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಆಧಾರಗಳಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಯ 'ಗೌಳಣ'ವನ್ನು ತನ್ನ ಕಥೆಯ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡುದು ಇದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕವಿ. ಅಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಗೊಲ್ಲತಿ ಭಾಗವು ಅಪಾರ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಅನೇಕ ಹಾಡು ಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ತಮ್ಮಣ್ಣನೇ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕಥಾಹಂದರವನ್ನು ತನಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವ ರೀತಿ ಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣನ ದೀರ್ಘವಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಕಥೆಯನ್ನು ಒಂದು ಬಯಲಾಟವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ರೂಪು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದುದು ಕ್ರಿ.ಶ. 1870ರ ಸುಮಾರಿಗೆ.

ಪಾರಿಜಾತ ಆಟದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ವಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯು ಜರಿಯಂಚಿನ ದೋತರವನ್ನುಟ್ಟು, ಜುಬ್ಬಾ ಧರಿಸಿ, ತಲೆಗೆ ಜರದ ಪಟಕಾ ಸುತ್ತಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ತುರಾಯಿ ಸಿಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡಿರುವನು. ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಟಿಕಮಾಲೆ ಕೆಲವು ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಖಕ್ಕೆ ನೀಲವರ್ಣವಿರುವುದು ಕೆಲವೆಡೆ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಸತ್ಯಭಾಮೆ, ರುಕ್ಮಿಣಿ ಇವರು ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಲಂಕಾರ ಭೂಷಿತರಾಗಿರುವರು. ಕೊರವಂಜಿ ಕರಿಯ ಸೀರೆಯನ್ನುಟ್ಟು ಕೇಶರಾಶಿಯನ್ನು ಬೆನ್ನಮೇಲೆ ಬಿಚ್ಚಿ ಬಿಟ್ಟಿರು ವಳು. ಅವಳ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕೊರವಂಜಿ ಬುಟ್ಟಿ ಬಗಲಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಪ್ಲಾಸ್ಟಿಕ್ ಗೊಂಬೆ ಇರುವುದುಂಟು. ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿಯೂ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಿಗಿರುವ ಸರಳ ರಂಗಮಂಟಪವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳು ಅಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಕುಣಿಯುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಜನೀಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾಗವತನೇ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟದ ನಿಜವಾದ ನಾಯಕ. ಇಡೀ ಆಟ ನಡೆಯುವುದು ಈತನಿಂದಲೇ. ಇವನನ್ನು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು 'ದೂತಿ' ಎಂದು ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನೆನಿಸಿದರೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ದೂತಿ. ಹೀಗಾಗಿ ಇವನಿಗೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಇವನು ಆಟದ ಆರಂಭದಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಅಟ್ಟದ ಮೇಲೆಯೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಅವರು ಬಂದ ಕಾರಣ ಕೇಳಿ ಉತ್ತರ ಪಡೆದು ಸಲಹೆ ನೀಡುವ ಕಾರ್ಯ ಇವನದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿನ ಕೊಂಡಿಯಂತಿರುವನು ಈ ಭಾಗವತ. ಸ್ತುತಿಪದ, ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಇವನೇ ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ಇವನು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಒದಗಿಸುವುದರಿಂದ ಆಟದಲ್ಲಿ ಇವನ ಪಾತ್ರವೇ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಪಾರಿಜಾತ ಆಟದ ತುಂಬ ತಿಳಿಹಾಸ್ಯವಿರುವುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಪಾತ್ರ ಹಿರಿದಾದುದು. ಇವನೊಡನೆ ಆಗಾಗ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಮರಿಭಾಗವತ ಎಂಬ ಹೆಸರು. ಇವರಿಂದಾಗಿ ಈ ಆಟವು ರಂಜನೀಯ ವಾಗಿಯೇ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಹಾಸ್ಯವು ನೇರದಾರಿಯಿಂದ ದೂರ ಸರಿದು ಕಥೆಗೆ ಭಂಗ ತರುವುದೂ ಉಂಟು. ಕೊರವಂಜಿ ವೇಷದ ಕೃಷ್ಣ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ಹೇಳುವಾಗ ಭಾಗವತನ ಅಧಿಕಪ್ರಸಂಗಿ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕಥೆಗೆ ಚ್ಯುತಿಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಈ ವಿವರಣೆ ಗಮನಿಸಿ :

ಕೃಷ್ಣ – ದೂತೇ, ಜಡೆಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ, ಸಂಪಿಗೆ, ಮಲ್ಲಿಗೆ, ಗುಲಾಬಿ ಮೊದಲಾದ ಸುಗಂಧದ ಎಣ್ಣೆಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಭಾಗವತ – ಇನ್ನೊಂದು ಎಣ್ಣೆ ಬಿಟ್ರೆ

ಕೃಷ್ಣ – ಅದಾವ ಎಣ್ಣೆ?

ಭಾಗವತ – ಚಿಮಣಿ ಎಣ್ಣೆ

ಕೃಷ್ಣ – ದೂತೇ, ಶಂಖಮಣಿ, ತಾವರಿ ಮಣಿ, ಕರ್ಪೂರ ಮಣಿ, ಬಿಂಕದ ತುಳಸಿಮಣಿ, ಶ್ರೀಗಂಧದ ಮಣಿ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಧರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಭಾಗವತ – ಇನ್ನೆರಡು ಮಣಿ ಉಳಿದ್ಹಾಂಗ ಕಾಣತೈತಿ

ಕೃಷ್ಣ – ಅವು ಯಾವುವು?

ಭಾಗವತ – ಒಂದು ಹೋಳಿಗಿ ಮಣಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಕೂಡುವ ಮಣಿ

ಹೀಗೆ ಭಾಗವತನು ಆಶುಮಾತುಗಾರನಾಗಿ ಹಾಸ್ಯಚಟಾಕಿಗಳನ್ನು ಹಾರಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪಡೆದವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ದೂತಿಯನ್ನು ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಸಂಬೋಧಿಸಲ್ಪಡುವುದು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇವನ ವೇಷ ಮಾತ್ರ ಪುರುಷನದು. ಅಪರಾಳ ಪಾರಿಜಾತದ ಪ್ರಕಾರ ದೂತಿ ಹೆಣ್ಣು. ಆದರೆ ಕುಲಗೋಡ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲಿ ದೂತಿ ಹೆಣ್ಣೂ ಅಲ್ಲ, ಗಂಡೂ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುವ ಹಾಗಿದೆ. ಇವಳು ಇಲ್ಲಿ ಸರ್ವಜ್ಞೆ, ಅವಳ ಕಾರ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುತ್ತ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಸುವುದು. ಅಧ್ಯಾತ್ಮದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯೂ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ.

ಪಾರಿಜಾತ ಕಥಾರಂಭದ ಗಣಪತಿಯ ಪೂಜೆಗೆ ನೈವೇದ್ಯದವರೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ನಂತರ ಭಾಗವತ ಹಾಗೂ ಮರಿ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇಂತಿದೆ :

ಭಾಗವತ – ಈ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಮಾನ ಹಾಕಿ ಕಸಕಸಿ ಹಚ್ಚಿ ತುಪ್ಪದಾಗ ಕರಿದಿರಬೇಕು

ಮರಿ ಭಾಗವತ – ಅದು ಬುಡಕ ಸೋರತಿರಬೇಕು.

ಭಾಗವತ – ಅದನ್ನ ನೀ ನೆಕ್ಕತಿರಬೇಕು

ಮರಿ ಭಾಗವತ – ನಾ ನೆಕ್ಕೂದು ಕಂಡು ನೀ ಬಿಕ್ಕತಿರಬೇಕು

ಭಾಗವತ – ನಾ ಬಿಕ್ಕೂದು ಕಂಡು ನೀ ಕಕ್ಕತಿರ ಬೇಕು.

ಇಂತಹ ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಈ ಬಯಲಾಟ ದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಯಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲ ಪದಗಳೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಜಾನಪದರಿಗೆ ಶ್ಲೀಲ, ಅಶ್ಲೀಲ ಎಂಬ ಭೇದವೇ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ, ಅಷ್ಟು ಸಹಜವಾಗಿ ಆ ಪದಗಳು ಬಳಕೆ ಗೊಂಡಿವೆ.

ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾತ್ಮವು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ದಶಾವತಾರದ ಮಹಿಮೆ ಹೇಳಿದರೂ ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಯಲಾರದ ಸತ್ಯಭಾಮೆಯೊಂದಿಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಮುನಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಭಾಮೆಗೆ ತನ್ನ ತಪ್ಪಿನ ಅರಿವಾಗಿ ದೂತಿಯ

ಸಂಗಡ ಬಂದು ಅಟ್ಟದ ಕೆಳಗೆ ಕುಳಿತ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು "ಸ್ವಾಮೀ, ನಮ್ಮದು ತಪ್ಪಾಯ್ತು ಬರ್ರಿ" ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಕೃಷ್ಣ ಅಟ್ಟದ ಕೆಳಗೆ ಕುಳಿತಲ್ಲಿಯೇ ಎದ್ದು ನಿಂತು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ – "ದೂತೇ, ಇಷ್ಟೊತ್ತನಕಾ ನಾ ಎಷ್ಟೋ ಸಾರಿ ಕರೆದೆ, ಇವಳು ಜಪ್ ಅನ್ನಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ತನ್ನಿಂದ ತಪ್ಪಾತು ಅಂದಮೇಲೆ ಬರುತ್ತೇನೆ. ಆದರ ಇವಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಧತೀನ ಇಲ್ಲ".

ಸತ್ಯಭಾಮಾ – ದೂತೇ, ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಏನ ತಪ್ಪಾಗಿದೆ?

ದೂತಿ – ಯವ್ವಾ, ಪದ್ಧತಿಯೊಳಗ ತಪ್ಪಾಗೇದ.

ಸತ್ಯಭಾಮಾ – ದೂತೇ, ತಪ್ಪು ಎಲ್ಲಿ ಆಗೇದ?

ದೂತಿ – ಈ ಹುಡುಗರು ಅದಾವ ನೋಡ್ರಿ, ಹೀಗಂತಾವು : ಮ್ಯಾಗಿನವರು ಗೌಡರು; ಕೆಳಗಿನವರು ತಳವಾರು ಅಂತ. ಈಗ ನೀವೇ ನೋಡ್ರಿ. ನೀವು ಮ್ಯಾಲ ಆಗೀರಿ. ಅವರು ಕೆಳಗ ಆಗ್ಯಾರ.

ಸತ್ಯಭಾಮಾ – ದೂತೇ, ಮತ್ತೆ ಹೇಗೆ ಆಗಬೇಕ ?

ದೂತಿ – ತಾವು ಕೆಳಗೆ ಆಗಬೇಕ್ರಿ; ಅಪ್ಪಾ ಅವರು ಮ್ಯಾಗ ಆಗಬೇಕ್ರಿ

ಪರಮಾತ್ಮ ಮೇಲಿರಬೇಕು, ಭಕ್ತ ಕೆಳಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅರ್ಥವಾದರೂ ಮುಂಚಿನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮರೆಯಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವದ ಜೊತೆಗೆ ಮಾತಿನ ಚಮತ್ಕಾರವೂ ಇದೆ.

ಪಾರಿಜಾತದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಅದರ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಹಾಡುಗಳು ಬಯಲಾಟದ ಹಾಡುಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಅಂತೆಯೇ ಅಪರಾಳ ತಮ್ಮಣ್ಣನು ಈ ಕಥೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿರುವನು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ. ಇದು ಹಾಡುಗಬ್ಬ. ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂದು ಆಧಾರಗಳು ಸಿಗ ಲಾರವು. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಭಿನ್ನರೂಪ. ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನು ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳಿಸುವಾಗ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಧಾಟಿಗಳನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟಾಗ ಇದು ನಮ್ಮವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸಿತು. ಕೆಲವು ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿಜಾಪುರ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದು ಈ ಸಂಗೀತ ಕಲಿಸಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ಮಹಾಲಿಂಗಪುರದ ರಾಜಾಸಾಹೇಬ, ನನದಿ ಗೊಂದಿಲಿಗ ಮೊದಲಾದ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಸಂಗೀತ ಕಲಿತು ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದರು. ಆಮೇಲೆ ಇವರು ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮನ ಪಾರಿಜಾತ ಮೇಳವನ್ನು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಈ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೆರುಗು ಬರುವಂತೆ ಶ್ರಮಿಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತ ಸಂಗೀತವು ಹೊಸರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಲು ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನಷ್ಟೇ ಶ್ರಮಿಸಿದ ಇನ್ನೋರ್ವ ಕಲಾವಿದೆ ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮ. ಇವಳ ಜನನ ಕ್ರಿ.ಶ. 1857ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಆದಂತಿದೆ. ಇವಳು ಅಶಿಕ್ಷಿತಳೆಂದು ಕೆಲವರ ಮತವಾದರೂ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾಗದು. ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ನಿಂಗಮ್ಮ ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ವಿತೀಯ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದಾಳೆ. ಇವಳು ತನ್ನ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನ ಪಾರಿಜಾತ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ತನ್ನ ಕೊನೆಯುಸಿರಿರುವವರೆಗೂ ಕಲಾಸೇವೆ ಮಾಡಿ ಅಮರಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತಮ್ಮಣ್ಣ ಕಾಲವಾದ ನಂತರ ನಿಂಗಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಕಂಪನಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ತುಂಬ ಸಂಚರಿಸಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರಚಾರ ಸಿಗುವಂತೆ ಶ್ರಮಿಸಿದಳು. ಬೆಳಗಾವಿಯ ವಕೀಲರೊಬ್ಬರ ಕೂಡ ಇವಳ ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕಾರಣಾಂತರಗಳಿಂದ ಅಲ್ಪಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ಮುರಿದು ನಿಂಗಮ್ಮ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಣಿ ಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಳು. ಕಲೆಗಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಜೀವನ ವನ್ನು ಸವೆಸಿದಳು. ನಿಂಗಮ್ಮ ಆಟವಿದ್ದ ಊರಿಗೆ ಕುದುರೆ ಹತ್ತಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಳು. ಇವಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಸತ್ಯಭಾಮೆಯ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಳು. ಅವಳು ಮುಖಕ್ಕೆ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಟೋಪ ಸೆರಗಿನ ಸೀರಿ, ಕೊರಳಲ್ಲಿ ಗೆಜ್ಜಿ ಟಿಕ್ಕಿ, ಹಣೆ ತುಂಬ ಕುಂಕುಮ ಬೊಟ್ಟು, ಬಿಗಿದ ತುರುಬು ಕಟ್ಟಿ ಅಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ನಿಂತರೆ ಅವಳನ್ನು ನೋಡಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೆರಗಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ದೊಡ್ಡದಾದ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಸೂರೆತ್ತಿದರೆ ಜನರಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುತ್ ಸಂಚಾರ ವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೆಂಗಸರು ಅಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದೇ ವಿಶೇಷವಾದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೇಳ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ ಜನಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದುದು ಅವಳ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ. ಆ ಕಾಲದ ಅವಳ ಮೇಳದ ಇತರರು ಅವಳನ್ನು 'ಅವ್ವಾ' ಎಂದು ಗೌರವದಿಂದ ಕರೆಯು ತ್ತಿದ್ದರು. ಕುಡಿತದ ಚಟವೊಂದನ್ನು ಅವಳು ಅಂಟಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕೆಲವರು ಅವಳ ಕಂಪನಿ ಯನ್ನೇ ಬಿಡಬೇಕಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದು. ನಿಂಗಮ್ಮ ತಾನೊಬ್ಬಳೇ ಕಲಾವಿದೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಹುಕ್ಕೇರಿ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ, ಬಡಕುಂದ್ರಿ ಬಸಪ್ಪ, ಮಹಾಲಿಂಗಪುರದ ರಾಜಾ ಸಾಹೇಬ, ನನದಿ ಗೊಂದಲಿಗ, ನರಸಾಪುರದ ಶಿವಗುರಿ, ಬರಗಿ ರಾಚಯ್ಯ, ನಾವಲಗಟ್ಟಿ ಸಾಂವಕ್ಕ ಮೊದಲಾದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಉತ್ತೇಜನ ನೀಡಿ ಪಾರಿಜಾತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಇವರ ಹೆಸರು ಚಿರಸ್ಥಾಯಿ ಯಾಗಿಸಿದಳು.

ಆರಂಭದ ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೂ ಸದ್ಯದ ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಈಗ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪಾರಿಜಾತವು ಸಮಷ್ಟಿ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಲವಾರು ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ನುರಿತ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಂಡತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದರೂ

ಒಳಹೂರಣ ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ. ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಲ್ಲಿ ಏಕತೆ ಇದರ ತಿರುಳು. ಅನವಶ್ಯ ವಿದ್ದುದನ್ನು ಇಂದಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ಕೈಬಿಡಲಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನರಕಾಸುರ ಸಂಹಾರ, ಕೃಷ್ಣ–ಇಂದ್ರರ ಯುದ್ಧ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೆ. ಇಡೀ ಕಲೆಯು ಜಾನಪದೀಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಪಾರಿಜಾತ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಶುಸಂಭಾಷಣೆಗೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ವೇದಾಂತದ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿ ತಮ್ಮ ಜಾಣತನ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ತೂಗಿರೆ ರಂಗನ ತೂಗಿರೆ ಕೃಷ್ಣನ' ಎಂಬ ಸುಂದರ ಸರಳ ಅರ್ಥದ ಹಾಡಿಗೆ ಏನೇನೋ ವೇದಾಂತದ ಅರ್ಥ ಹೊಂದಿಸಿ ತೊಟ್ಟಿಲು – ದೇಹ, ತೊಟ್ಟಿಲೊಳಗಿನ ಮಗು – ಆತ್ಮ, ತೊಟ್ಟಿಲು ತೂಗುವ ಹಗ್ಗ – ಮನಸ್ಸು. ಹೀಗೆ ಅರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸುವ ವಿವರಣೆ ಅನವಶ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಾಲ್ಯಾವಸ್ಥೆಯ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟವು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತ್ತು. ಈ ಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಂಟಾಯಿತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಕದ ಏಳನೆಯ ದಶಕದ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ ಎಂಬುವರು ಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ಮರಾಠಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಪಾರಿಜಾತದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತಷ್ಟು ಉಂಟಾಯಿತು. ರಾಧಾನಾಟದ ನಂತರ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟವೇ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ ಎನಿಸಿತು. ಹಳ್ಳಿ ಪಟ್ಟಣಗಳ ಜಾತ್ರೆ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟ ಕಲೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಹಳ್ಳಿಗರು ಇದನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಲ ನೋಡಿದರೂ ತೃಪ್ತಿಗೊಳ್ಳದೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಳಗಿನಂತೆ ವಿಂಗಡಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

1. ಆರಂಭದ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. ಸು. 1860ರವರೆಗೆ
2. ಮಧ್ಯಕಾಲ – ಕ್ರಿ.ಶ. 1874ರಿಂದ 1956ರವರೆಗೆ

   ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣನ ಮೇಳ

   ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗವ್ವನ ಮೇಳ

   ಆಲಗೂರ–ಕುಂಚನೂರು ಕಂಪನಿ

   ಸವದಿ ಮಲ್ಲಯ್ಯನ ಕಂಪನಿ

   ಬಡಕುಂದ್ರಿ ಬಸಪ್ಪನ ಕಂಪನಿ

3. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲ – ಕ್ರಿ.ಶ. 1956ರರಿಂದೀಚೆಗೆ

ಜಮಖಂಡಿ ಅಪ್ಪಾಲಾಲರ ಕಂಪನಿ

ಮಹಾಲಿಂಗಪುರ ಕಂಪನಿ

ಲೋಕಾಪುರ ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರ ಕಂಪನಿ

ಭಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ

ಟಕ್ಕಳಕಿ ವಿಠ್ಠಲರ ಕಂಪನಿ

ಸೊನ್ನದ ಕಂಪನಿ

ಕನ್ನೂರ ಶರಣಯ್ಯ ಮಾಸ್ತರ ಮೇಳ

ವಿಠೋಬಾ ಮರಡಿಯವರ ಸಾರೋಟಗಿ ಮೇಳ

ಮಲ್ಲವ್ವ ಮ್ಯಾಗೇರಿಯವರ ಬೈಲಹೊಂಗಲ ಮೇಳ

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟವು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪಕತ್ವ ಗುಣ ಪಡೆದಿರುವಂತೆ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ಕುಲಗೋಡ ತಮ್ಮಣ್ಣ, ಹುಕ್ಕೇರಿ ಸಿದ್ದರಾಮಪ್ಪ ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಯಿತ್ತು, ಈಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯ ಇವುಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯುಂಟಾಗಿದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಾರ್ಪಾಡು ಆಗಿದೆ. ಆರಂಭದ ಗಣಪತಿ ಪೂಜಾ ಸನ್ನಿವೇಶ ಈಗ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತಗೊಂಡಿದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ನಾರದನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇದ್ದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಈಗ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡು ರಂಜನೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಲಿವೆ. ಹೀಗೆ ಹಳತು–ಹೊಸತು ಎರಡನ್ನೂ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಹೊಸದನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದು ಪಾರಿಜಾತ ಕಲೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತ ಬಯಲಾಟವು ಪಂಡಿತ–ಪಾಮರರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಾದ ಕಲೆಯಾಗಿರುವುದು ಅದರ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು.

ಮೂಡಲಪಾಯ : ಎಲ್ಲಿ – ಏನು?

– ಪ್ರೊ|| ಹಿ. ಶಿ. ರಾಮಚಂದ್ರೇಗೌಡ

ಬಯಲಾಟ ಎಂದರೆ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಆಟ. ಎಲ್ಲರಿಗಾಗಿ ಆಡುವ ಆಟ ಎಂದು ಇದನ್ನು ತಿಳಿಯ ಬೇಕು. ಆಟ ಎಂದರೆ ಕುಣಿತ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕುಣಿತ. ಜನಪದದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ಕಲೆ ನೆಲೆ ನಿಂತು ಸಮಾಜವೊಂದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿ ಸುವ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದಾಗ ಈ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡಿದ್ದು. ಜನ ಕೂಡುವುದನ್ನು ಕಲಿತದ್ದೆ ಕಲೆತು ಕುಣಿಯುವುದರಲ್ಲಿ. ಕೂಡುವ ಅಗತ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಮುಂದುವರಿಕೆಗೆ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಕುಣಿತಗಳು ಮಾರ್ಗ ತೋರಿಸಿದವು. ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಆಲಾಪಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕಗೊಳಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಾಶಯ ಆಟಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಯುಕ್ತ ಆಶಯಗಳ ಆಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡವು. ಜನಪದ ನೃತ್ಯಗಳೆಂದು ನಾವು ಈಗ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಆಟಗಳ ಏಕಾಶಯ ಆಟಗಳು. ಸಂಯುಕ್ತ ಆಶಯಗಳೆಂದರೆ ಸಮುದಾಯದ ವಿವಿಧ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಎಂದರೆ ಒಟ್ಟು ಸಮುದಾಯದ ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸದುದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸತ್ಯದ ಚಲನಶೀಲ ಮೌಲ್ಯದ ಮೊತ್ತವೇ ಈ ಆಟ. ಇದು ಬಯಲಾಟ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಜನಪದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಯಲಾಟ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಕರಾವಳಿ ತೀರದ ಬಯಲಾಟ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಹೆಸರಿ ನಿಂದ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆ ಎಂಥ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಅಸಲಿತನವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಜ್ವಲಂತ ಉದಾಹರಣೆ. ಕಾಲಬದ್ಧವಾದ ಪಠ್ಯವೊಂದು ತನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಪ್ರಭುತ್ವದಿಂದ ಅನೇಕ ಕಾಲಗಳದ್ದೂ ಆಗಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ನೀವು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡುವಿರಿ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ದೊಡ್ಡಾಟ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಸಣ್ಣವನೊಬ್ಬ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಹಿರಿಯ ಮಗನನ್ನು 'ದೊಡ್ಡವನೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುವಂತೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಾಟವೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡುದರ ಫಲವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟ ದೊಡ್ಡಣ್ಣನ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಿತು. ಸಣ್ಣಾಟದ ಜೊತೆಯಲ್ಲೆ ಪಾರಿಜಾತವೆಂಬ ಮಹಾನ್ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಮುದಾಯ ಕಲೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಿರಿವಂತಗೊಳಿಸಿತು. ನಾವು

ಚಿಂತನೆಯ ಒಳಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಈ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕ ಜನಪದೀಯ ವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಎಚ್ಚರಿದೆ ಎನ್ನುವ ಸೋಜಿಗಕ್ಕಾಗಿ. ಸಣ್ಣಾಟದೊಳಗೆ ಒಳಭೇದಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡುದಲ್ಲದೆ ನಬಿ ಆಟ, ರಾಧಾನಾಟ ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿವಿಶಿಷ್ಟ ಚಹರೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿತು. ಜಾನಪದದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಂಥ ಕನ್ನೆ ನೆಲ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ದಾವಣಗೆರೆ, ಚಿತ್ರದುರ್ಗದಿಂದ ಕೆಳಗೆ, ದಕ್ಷಿಣದ ಚಾಮರಾಜನಗರ ಜಿಲ್ಲೆ, ಪೂರ್ವದ ತುಮಕೂರು- ಕೋಲಾರ ಜಿಲ್ಲೆ ಮತ್ತು ಕರಾವಳಿ ಭಾಗವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದ ಈ ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಬಯಲಾಟ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದಿದೆ. ಇದನ್ನೇ ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕೋಲಾರ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಕೇಳಿಕೆ' ಎಂಬ ಬಯಲಾಟ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದಿದೆ. ಇದು ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದ ಬಯಲಾಟ ಪದ್ಧತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಕಡೆಗೆ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗಮನ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹರಿದಿಲ್ಲ.

'ಪಾಯ' ಎಂದರೆ ಪ್ರದೇಶ. ಬಯಲಾಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜನಪದ ನಾಟಕ ಒಂದು ರೀತಿ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕಾರದ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭ್ರಮ ಇಲ್ಲ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಯ- ನಾಜೂಕು ಇಲ್ಲ, ಅಭಿನಯ ಕದಲುವುದಿಲ್ಲ, ಅಲಂಕರಣ ರಂಜಿಸುವು ದಿಲ್ಲ. ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಹಾಗನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಅನನ್ಯತೆ ಬೇರೆ ಇದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೂಲರೂಪ ಎಂದು ಇದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಕರ್ನಾಟಕ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸಾಕಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು ಹೆಳವ ಬಿತ್ತು, ಬಹಳ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ ಬಂತು. ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸಿ ಮುದುಕಿಯನ್ನು ಸಾಕುವಂತೆ ಈ ಕಲೆಯ ಜನ ಮೂಡಲ ಪಾಯವನ್ನು ಸಾಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಯಲು ಮಾತ್ರ ಬಿಡಲೊಲ್ಲರು. ಇಂಥ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಜಾನಪದ ಸಾಯಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ (Folk-lore refuses to die) ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟ ಯೌವನಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ವೃದ್ಧೆಯಾದ ಕಾರಣಕ್ಕೂ, ಆಧುನಿಕತೆ ಎಂಬ ಕನ್ಯೆ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಮೈನೆರೆದುದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧ ಇದೆ. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಅಪ್ಪ ಎನ್ನುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಕಡೆಯಿಂದ ಮದ್ರಾಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. ಅದರ ಒಂದು ಉಳಿಕೆ-ಪಳಿಕೆ ಬೆಂಗಳೂರೆಂಬ ಪಕ್ಕದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಉಪಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತು. ಆಧುನಿಕತೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅದರ ಅಂಗಾಂಗ ಭಂಗಿಗಳೆಲ್ಲ ಬೆಂಗಳೂರನ್ನು ತಲುಪಿದವು. ಬೆಂದಕಾಳೂರಾಗಿದ್ದ ಬೆಂಗಳೂರು ಹಲವು ಬೆರಕೆಯ ಸುಂದರ ಕನ್ಯೆ ಯಾಯಿತು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಅಂದರೆ ಸಮೂಹ

ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ಸೇರಿದ್ದವು. ಆಕಾಶವಾಣಿ, ಸಿನಿಮಾ, ಪತ್ರಿಕೆ ಈ ಥರದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಮ್ಮ ಸಮುದಾಯದ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಈ ಹೊತ್ತಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಲು ತೊಡಗಿದವು. ಆಗ ನಮ್ಮ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಕಡೆ ನಿಂತು ಹೊಸ ಕಥೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಂಡವು. ಕಥೆ ಹೇಳುವುದು ಅಂದರೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಅಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ಸಮುದಾಯದ, ಜನಾಂಗದ ಭಾಷೆಯ ಅಥವಾ ದೇಶದ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಕೆಲಸ. ಈ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಹಾಗೆಂದರೆ ಬದುಕುವ ಸ್ಥಿತಿ-ಗತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿ ಹೇಳುವುದು. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಸಮುದಾಯ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಂತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕಥೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಮುದಾಯ ಭವಿಷ್ಯವಾದಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ, ರಾಕ್ಷಸವಾದಿ ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ತಿನ್ನುವುದು ಮತ್ತು ವಿಸರ್ಜಿಸುವುದೇ ಇದರ ಪ್ರಶಸ್ತ ಕೆಲಸ-ಕಾರ್ಯ.

ಈ ಬಯಲಾಟ ಯಾಕೆ ಕಥೆ ಹೇಳಲಾಗಲಿಲ್ಲ ವೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹೇಳಲು ಹೊಸ ಕಥೆಗಳು ಇರಲಿಲ್ಲ ಅಥವ ಇದ್ದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಹೇಳಲು ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಥನಾತ್ಮಕತೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದರಷ್ಟೆ ಸಾಲದು. ಅದರೊಳಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಜನ ಹೇಳುವ ಕಥೆಗಳೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಕಥನಾತ್ಮಕತೆಯೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕೆಲಸ ವನ್ನು ಬಯಲಾಟ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಇದರ ಸ್ತಬ್ಧತೆಯನ್ನು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡವು. ಕೊಂಡು ತಂದ ಅನೇಕ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದವು. ಇಲ್ಲಿ ಇರುವ ತುಂಡು ಪುಂಡು ಮತ್ತು ಜೀವ ತಿನ್ನುತ್ತಿರುವ ಕಥೆಗಳೊಳಗಿನ ಗುಟ್ಟನ್ನೂ ಹೇಳಿದರು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕನಸು-ನನಸು ಬಯಸುವುದನ್ನು ಹೇಳದಿದ್ದ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬಯಲಾಟ ಬೀದಿಯಿಂದ ಬಸದಿಯ ಕಡೆಗೆ ನಡೆಯಿತು.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದರೆ ಇದೆ, ಇಲ್ಲ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ತ್ರಿಶಂಕು ಸ್ಥಿತಿ ಅದರದು. ಅದರಿಂದ ಕಲಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ನೋಡುವು ದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಜನ ತಿಳಿದಂತಿದೆ. ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ತಂಡಗಳು ಹಲವು ಇವೆ. ಅವುಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾತ್ರ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಎಂಬಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅವರು ಈಗ ಸರ್ಕಾರದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಲು ಕಾಯು ತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅದರ ದುರ್ದೈವ. ಕಲೆ ಹುಟ್ಟುವುದು ಸಮಾಜದ ಒಳಗೆ, ಅದು ಬೆಳೆದು ಮುನ್ನಡೆಯ ಬೇಕಾದುದು ಕೂಡ ಸಮಾಜದ ಒಳಗೆ. ಸರ್ಕಾರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಕ ಮಾತ್ರ. ಸರ್ಕಾರವೇ ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕುವುದೋ, ಬೆಳೆಸುವುದೋ ಅಥವ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪೋಷಿಸುವುದೋ ಆಗದ ಮಾತು. ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಅದು ಸರ್ಕಾರಿ ಕಲೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನದ ವತಿಯಿಂದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಕಲೆಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಕೆಲವು

ಸಂದರ್ಭಗಳು ಇವೆ. ಆದರೆ ಕಲೆ ಎಂದೆಂದೂ ಜನಪರ ಮತ್ತು ಜೀವನಪರವಾದುದು; ಪ್ರಭುಪರವಾದುದಲ್ಲ. ಜನಪದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮೂಡಲಪಾಯದಂಥ ರಂಗಭೂಮಿ ತಾನಿರುವ ಪ್ರದೇಶದ ಜೀವನಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯಬೇಕಿದೆ.

ಈಗ ಜೀವನಮೌಲ್ಯಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಆ ಕಡೆಗೆ ಮೂಗು ಮುಚ್ಚಿ ಕುಳಿತಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದರ ಶ್ವಾಸಕೋಶಕ್ಕೆ ಊನ ಉಂಟಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಮಾತುಗಳು ಹಲವು ಕಡೆಗಳಿಂದ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಿವೆ. ಇದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಭಾಗದ ಭಾಗವತರು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಚಿಂತಕರು ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಕಲಿತು ಸ್ಥಳೀಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕು.

ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟ ಸೇರಿಕೊಂಡಂತೆ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಗದಿರಲು ಹಾಗೂ ಜನವಿರೋಧಿ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳು ಸಾಯದಿರಲು ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಜಾನಪದವನ್ನು ಭೂತಕಾಲದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಎನ್ನುವುದು ಅದರ ಮೂಲಪಠ್ಯದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸರಿ ಹೊಂದಿದರೂ ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಅದು ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭೂತಕಾಲದ ಸೂತ್ರದ ಮೇಲೆ ದೊಂಬಿ ತಂತಿ ಮೇಲೆ ಸರ್ಕಸ್ಸು ಮಾಡಿದಂತೆ ಈ ಹೊತ್ತಿಗೂ ಬೆಳೆಯಬೇಕು ಎಂದು ಕೆಲವು ಜಾನಪದ ತಜ್ಞರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಲವು ಪೂರ್ವಗಳ ಮೊತ್ತವಾಗಿರುವ ಇವರ ಚಿಂತನೆ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಶಾಪವಾಗಿದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ತಂದರೂ ಇವರು ಸಿಂಡರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಊನವಾಯಿತು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಂಧಿಸಿಟ್ಟು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಇವರ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯೋ ಒಂದು ಹೊಸ ಸೋಜುಗ.

ಕೋಣೆ ಕೆಟ್ಟಿದೆ. ನಡುಮನೆ ಮತ್ತು ಜಗಲಿ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಜಾನಪದ ಚಿಂತಕರು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಬರಬೇಕು. ಡಾ. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಅಷ್ಟೆ. ಅವರ ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆ ಗಳೆರಡನ್ನೂ ನಾವು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಿಗಾಗಿ ಚ್ಯುತಿ ಮಾಡಿದರು ಎಂಬ ಗುರುತರ ಆರೋಪ ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತು ಕಿತ್ತುಕೊಂಡರು ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪ ಇದೆ. ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಕಿಮ್ಮತ್ತು ಇರುವುದು ಮಾತು–ಕಥೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳ ಪುನರ್ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ಎಂಬ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ಕಥೆ ಹೇಳದಿದ್ದರೆ ಮತ್ತು ಕಥೆ ಕೇಳದಿದ್ದರೆ ಜನಪದರು ಸಾಯುವುದು ಖಚಿತ. ಕಥೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಅಲಂಕರಣಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಮೂಡಲಪಾಯ ಈಗ ಜನರ ಮಧ್ಯೆ ಬರಬೇಕು.

ಮೂಡಲಪಾಯ ದೊಡ್ಡಾಟ

– ಡಾ|| ಬಸವರಾಜ ಮಲಶೆಟ್ಟಿ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಮೂಡಲಪಾಯ, ಕರಾವಳಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಒಂದೆರಡು ಜಿಲ್ಲೆಗಳನ್ನ ಬಿಟ್ಟು ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡಾಟ, ಹಿರೇ ಆಟ, ಬಯಲಾಟ, ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರ ದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ''ಮೂಡಲಪಾಯ'' ಎಂಬುದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಮೂಡಲ ಅಂದರೆ ಪೂರ್ವ, ಪಾಯ ಅಂದರೆ ಪದ್ಧತಿ, ಶೈಲಿ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಪೂರ್ವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಬಂದ ಅಥವಾ ಪೂರ್ವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಶೈಲಿ ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಶೈಲಿ ಯಾವುದು? ಬಹುಶಃ ಇದು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಾಗಿರಬೇಕು. ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಗೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಕುಣಿತಗಳು ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ನಿರ್ಮಾಣಗಳು. ಇದರ ಸಾಹಿತ್ಯಯಕ್ಷಗಾನ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ನಂತರ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಇನ್ನುಳಿದದ್ದು ಸಂಗೀತ. ಮೂಡಲಪಾಯ ಎಂಬುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಾಗಿದ್ದು, ಈ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಬಯಲಾಟ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಲ ಪಾಯ ಬಯಲಾಟದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾಟಿ ಮತ್ತು ಮೂಡಲಪಾಯದ ಧಾಟಿ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದಮೇಲೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಸಂಗೀತಶೈಲಿಯ ಹೆಸರಾಗಿರಬೇಕು.

ಇಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಮೂಡಲಪಾಯ ಕೃತಿಗಳು ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಳೆಯದಾಗಿವೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮೂಡಲಪಾಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಆಕಾರ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. 15–16ನೇ ಶತಮಾನ ದಿಂದೀಚೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎಂಬ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಇವು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳು. ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ಲಿಖಿತ ಸಂಭಾಷಣೆ, ವರ್ಣಮಯ ವೇಷಭೂಷಣ ಗಳೊಂದಿಗೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದಾಗ ಮೂಡಲಪಾಯ ಎಂಬ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರ ಜನ್ಮ ತಾಳಿತು.

ಮೂಲದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಮೂಡಲಪಾಯದ ರಂಗಕೃತಿಗಳಾಗುವಾಗ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಮುಖ್ಯವಾದು ದೆಂದರೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಜೋಡಣೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಸೇರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ನಿಖರವಾದ ರಂಗಕೃತಿ ಸಿದ್ಧ ವಾಯಿತು. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಅವಶ್ಯವಾದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ವೇನೆಂದರೆ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಬಹಳಷ್ಟು ಕಲಾವಿದರು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥ ಗ್ರಾಮೀಣರು. ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಸಾರಾಂಶ ರೂಪದ ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆ ಹೇಳುವುದು ಅವರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮೂಡಲಪಾಯದ ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಲೇಖಕರು ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಸಂಸ್ಕೃತ ಓದಿಕೊಂಡವರು. ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕೆಂಬ ಚಪಲವಿದ್ದವರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪದಗಳನ್ನು, ದೀರ್ಘ ಸಮಾಸಗಳನ್ನು ಮಿತಿಮೀರಿ ಬಳಸಿ ದರು. ಆಶು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಅಸಮರ್ಥರಾದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಕಲಾವಿದರಿಗಾಗಿ ತಾವು ಸಂಭಾಷಣೆ ಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆತರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಟಿಯರ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ವಿದೂಷಕ ಸಾರಥಿ, ಹನುಮ ನಾಯಕ, ಕೋಡಂಗಿ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟನು. ಈ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರ ಮೂಲದ ಇತಿಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸು ಗೆದ್ದಿತು.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ವಸ್ತು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಯುದ್ಧದ ಕತೆಗಳು. ಉದಾ : ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಾಳಗ, ರಾಮಾಂಜನೇಯ ಕಾಳಗ ಇತ್ಯಾದಿ. ನಂತರದ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಯಾಣದ (ಮದುವೆಯ) ಕತೆಗಳಿಗೆ. ಉದಾ : ರತಿ ಕಲ್ಯಾಣ, ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ, ಕನಕಾಂಗಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ, ದೇವಿ ಕತೆ ಮುಂತಾದ ಭಕ್ತಿಪ್ರದಾನ ಕತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಈ ಕಲ್ಯಾಣದ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಯ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಯುದ್ಧದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಮೂಡಲ ಪಾಯ ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ವೀರಾವೇಶಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳ ಎಲ್ಲ ಸಣ್ಣ ದೊಡ್ಡ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮೂಡಲಪಾಯದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಮೂಡಲಪಾಯ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಒಂದು ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು. ಇದರಿಂದ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಪ್ರಮಾಣ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ, ರಂಗ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲದ ಕವಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದರ ಭಯಭಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಭೂಯಿಷ್ಠವಾದ ಕ್ಲಿಷ್ಟ, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶ್ರಮ ಪಟ್ಟು (ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೂ) ಬಾಯಿಪಾಠ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪುಟಗಟ್ಟಲೆ ದೀರ್ಘವಾಗಿರುವ ಮಾತುಗಳು ಪ್ರಾಸ ಅನುಪ್ರಾಸಗಳಿಂದ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ಸಾರಥಿ ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿ

ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪರಿಚಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪೀಠಿಕಾ ಮಾತು, ನಾಮಾಂಕಿತ ಮಾತು ಮತ್ತು ಸಭಾದ ಮಾತು ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾರಥಿ ನೀನಾರೆಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ತನ್ನ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು (ಹೆಸರು ಹೇಳದೆ) ಪೀಠಿಕಾ ಮಾತು. ನಂತರ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಿಶೇಷಣಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ತಿಳಿಸುವದು ನಾಮಾಂಕಿತದ ಮಾತು, ಕೊನೆಗೆ ತಾನು ಸಭೆಗೆ (ರಂಗಮಂಟಪಕ್ಕೆ) ಬಂದ ಕಾರಣವನ್ನು – ತನ್ಮೂಲಕ ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೇಳುವದು ಸಭಾದ ಮಾತು. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ತುಂಬಾ ಸಮಯ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ಆದೂ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಬೇಸರವಿಲ್ಲ. ಮಾತುಗಳ ಭಾಷೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಹಾಡುಗಳ ಭಾಷೆ ಸರಳವಾಗಿರುತ್ತದೆ. 3–4 ನುಡಿಯ ಹಾಡನ್ನು ಒಡೆದು ಒಂದೊಂದು ನುಡಿಯ ಮಧ್ಯೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಸೇರಿಸಿ ಪುನಃ ಮುಂದಿನ ನುಡಿಯನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುವುದು, ಮೂಡಲಪಾಯದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂದ್ರತೆ ಕಡಿಮೆ. ಹಾಡು–ಮಾತು, ಮಾತು–ಹಾಡು ಹೀಗೆ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ಹಿಗ್ಗಿಸುವುದರಿಂದ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ವಿಪರೀತ ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣಮಟ್ಟ ತೀರಾ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುವುದು.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅದರ ಗುಣಿತಗಳ ಮೂಲಕ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಿಗಿಂತ ಇಲ್ಲಿ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವಾಗಿ ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ನಟನನ್ನು ಇತರರು ''ನೀನು ಯಾವ ಪಾತ್ರ ಮಾಡುತ್ತಿ?'' ಎಂದು ಕೇಳುವುದರ ಬದಲು, ''ನೀನು ಯಾವ ಪಾತ್ರ ಕುಣಿಯುತ್ತೀ?'' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರ ಮೇಲಿಂದ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕುಣಿತ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂಬ ಅಂಶ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಡಲಯಪಾಯದ ಕುಣಿತಗಳು ಸ್ಥಳೀಯ ಜಾನಪದ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಕಾಣಲಾಗದು. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರದ ಕುಣಿತಗಳು ಬಹಳ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿರು ತ್ತವೆ. ಈ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಮೇಲೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ : ಮೂರು ಹೆಜ್ಜೆ, ನಾಲ್ಕು ಹೆಜ್ಜೆ, ಆರು ಹೆಜ್ಜೆ ಕುಣಿತಗಳು. ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಗದೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿರುವ ಅಥವಾ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಖಡ್ಗ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿರುವ ನಟನು ಸೊಂಟದ ಮೇಲ್ಭಾಗದ ದೇಹವನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸದೆ ಕೇವಲ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಹಾಕುತ್ತ ರಭಸದಿಂದ ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕುಣಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವೀರರಸವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನಾವುದೇ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಜೋರಿನಿಂದ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುವಾಗ ಸ್ಟೇಜಿಗೆ ಹಾಕಿರುವ ಹಲಗೆಗಳು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಸಪ್ಪಳ ನಟರ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕುಣಿತಗಳು ವಿಲಂಬಿತ ಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ದ್ರುತ್ ಲಯದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸ್ಟೇಜಿಗೆ ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ಮೊದಲು ಸುಸ್ತಾಗುವಷ್ಟು ಕುಣಿದು

ಆಮೇಲೆ ಮಾತು ಹೇಳಲು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಡುನಡುವೆ ಮಾತಿನ ಮಧ್ಯೆ ಕುಣಿಯುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗ ಬೇಕಾದಾಗ ಕುಣಿಯುವುದೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ವಾಗಿದೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ಕುಣಿತಗಳು ಪುರುಷ ಪಾತ್ರದ ಕುಣಿತದಷ್ಟು ಒರಟಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕುಣಿತಗಳೂ ಕೂಡ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಮೇಲೆ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಇಡೀ ದೇಹಕ್ಕೆ ಕೆಲಸವಿರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಸರಿದು, ಬಾಗಿ, ಬಳುಕಿ ನಾಜೂಕಾಗಿ ಕುಣಿಯುವನು. ಕೈಗಳನ್ನು ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗವದು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕುಣಿತಗಳು ಕಥೆಯ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬೆರೆತಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಮಾತುಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯ ನೀಡುತ್ತಾನೆ ಅಷ್ಟೇ. ಕುಣಿತಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಒಂದು ಅವಕಾಶ ಒದಗಿಸಲಾಗು ವದು. ಆಗ 3–4 ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗುಂಪು ಕೂಡಿ ಕುಣಿಯುವುದುಂಟು. ಈ ಮೇಳ ನೃತ್ಯ ನೋಡಲು ತುಂಬಾ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ನೀರು ಸೇದುವುದು, ಹೂ ಕೊಯ್ಯುವುದು, ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಮಧ್ಯಲಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ತಾಳಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಮುಗಿಸುವಾಗ ದೃತ್ ಲಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ಕುಣಿದು ಮುಗಿಸುವರು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ಈ ಕುಣಿತಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಯಾವುದೇ ನಿಶ್ಚಿತ ಹಾಡು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಲಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂಥ ಆಕರ್ಷಕ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ, ಪಿಟೀಲು, ಮುಖ ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲಾಗುವುದು.

ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಮೂಡಲಪಾಯ ಮೂಲತಃ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ. ಇದು ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಕವಲು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮೂಡಲಪಾಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಯಿಂದಲೇ ಬಂದುದು. ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಮೂಡಲಪಾಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಮೂಡಲಪಾಯ ಸಂಗೀತ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಯಷ್ಟು ಶಾಸ್ತ್ರ ಶುದ್ಧವಾದುದಲ್ಲ. ಮೂಡಲಪಾಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯ ರಾಗ–ತಾಳಗಳು ಜೋಡಿ ಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ರಾಗ–ತಾಳಗಳು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ತಾವೇ ತಾವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಗ–ತಾಳಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರ ಶುದ್ಧತೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದರೆ ಮೂಡಲಪಾಯದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರಾಗ ತಾಳಗಳಿದ್ದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಮೊದಲಿನ ಲೇಖಕರು ಸಂಗೀತ ತಜ್ಞರಾಗಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಹಾಡು ಗಳಿಗೆ ತಾವೇ ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡಿಗೆ ಅದರ ರಾಗ–ತಾಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿರುವುದು ಹಳೆಯ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಭಾಗವತರು ಅವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬರಬರುತ್ತ ಲೇಖಕರ ಮತ್ತು ಭಾಗವತರ ಸಂಗೀತ ಜ್ಞಾನದ ಗುಣಮಟ್ಟ ಇಳಿಮುಖವಾಗತೊಡಗಿತು. ಹಿಂದಿನವರು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಧಾಟಿ ಗಳನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತು. ಆ ನಂತರದ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಸೂಚನೆ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇತ್ತೀಚಿನ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನಕ್ಕೆ ತಾವು ಹಾಡುವ ಪದಗಳ ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಪರಿಚಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂಧಾನುಕರಣೆಯಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಧಾಟಿಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಡಲಪಾಯದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಗ-ತಾಳಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಭಾಗವತರಿಗೆ ಅವು ತಿಳಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಮೋಹನ, ನಾಂದಿ, ರೇಗುಪ್ತಿ ಭೀಮ, ಪಲಾಸಿ, ಹಿಂದೋಲ, ಕೇದಾರ ಗೌಳ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ದುರ್ಗಾ, ಜಿಂಜೋಟಿ, ಭೈರವಿ, ತೋಡಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು ಮತ್ತು ಆದಿ, ಝಂಪಾ, ಅಟ್ಟ, ಏಕತಾಳಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ಬೆಳಗಾವಿ, ವಿಜಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಉತ್ತರ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮೂಲದ ಉತ್ತರಾದಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಶೈಲಿ ಒಳನಾಡಿನ ಶೈಲಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಮೂಡಲಪಾಯದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ವಾಸನೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಆ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಉತ್ತರಾದಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರು ಉತ್ತರಾದಿ ರಾಗತಾಳಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣಾದಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾದ ಮದ್ದಲೆಯ ಬದಲಾಗಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ತಬಲ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಳನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ಸಮನ್ವಯ ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕೆಲವು ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಚೀಜ್ ಮಾದರಿಯ ಸರಳ ಧಾಟಿಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ತಬಲ ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬೆಡಗು ಇತರ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ನಟ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಮುಂದೆ-ಮುಂದೆ ಹಾಡಿದ್ದನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡಿದ ಸಾಲಿನ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ತಾರಾ ಸಪ್ತಕ ದಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ಮತ್ತು ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಕೋಚ್ (ತಾರಾ ಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಎಳೆಯು ವುದು) ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವದು. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬದಲಾಗಿ ಕೇವಲ ಮುಖವೀಣೆ ನುಡಿಸುವುದುಂಟು.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮದ್ದಲೆ ಮತ್ತು ತಾಳಗಳು ಪ್ರಮುಖ. ಮೊದಲು ಆಧಾರಸ್ವರಕ್ಕೆ ಸೋರೆ ಬುರುಡೆ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಜೋಳದ ದಂಟಿಗೆ ಜೇಡರ ಬಲೆ ಅಂಟಿಸಿ ಅದನ್ನು ಗಂಗಾಳದಲ್ಲಿಟ್ಟು, ನಿಧಾನವಾಗಿ ಉಜ್ಜಿದಾಗ ಜೀಂ ಜೀಂ ಎಂಬ

ನಾದ ಬೀರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಆಧಾರಸ್ಥಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಬಂದಮೇಲೆ ಇವೆಲ್ಲ ಮಾಯ ವಾದವು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆಧಾರಸ್ವರಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ನಂತರ ಪ್ರಧಾನವಾಯಿತು. ಹಾಡಿನ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಬೋಲ್‌ಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿನ ಮದ್ದಲೆಕಾರರು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದಿನವರು ಅಂದಾಜಿನ ಮೇಲೆ ಲಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತಾಳಗಳು ದುಂಡಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಜೊತೆ ವಾದ್ಯವಾಗಿ ಪಿಟೀಲು ಬಾರಿಸು ತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದು ಪಿಟೀಲಿನ ಬಳಕೆ ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ ಯಾಗಿದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯದ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಾರಥಿ, ಹನುಮ ನಾಯಕ ಕೋಡಂಗಿ ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ವೀರ ಆರ್ಭಟಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾದ ಸ್ಥಾನಗಳಿಲ್ಲ. ಏಕತಾನತೆಯ ಬೇಸರ ಕಳೆಯಲು ಹಾಸ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನುಸಾರಥಿ ಪೂರೈಸುವನು. ಸಾರಥಿ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಪಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವಂತಹುದು.

ಇಲ್ಲಿಯ ಮಾತುಗಳು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಂತೆ ಸ್ವಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಆತ್ಮ ವಿಡಂಬನೆ ಮುಂತಾದವು ಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆಗಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನವನ್ನು ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾರಥಿ ತನ್ನ ಹಾಡು, ಮಾತು, ಹಾಸ್ಯ ಕಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಲವಲವಿಕೆ ಯಿಂದ ಇಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ.

ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಕುಣಿಕುಣಿದು ಸುಸ್ತಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಮಾತು ಹೇಳಲು ಆಯಾಸ ಪಡುವಾಗ ಸಾರಥಿ ತನ್ನ ಹಾಸ್ಯದ ಮೂಲಕ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಇಡೀ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಸಾರಥಿ ಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಸಾರಥಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಕ್ರಮವಿಲ್ಲ. ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೇ ನಗೆ ತರಿಸುವಂತಹ ಅಸಂಬದ್ಧ ವೇಷ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳು ತ್ತಾನೆ. ಮೂಡಲಪಾಯದ ಸಾರಥಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ಗಳು ಭರ್ಜರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಎತ್ತರದ ಕಿರೀಟಗಳು, ತುಂಬಾ ಅಗಲವಾದ ಭುಜಕೀರ್ತಿಗಳು ಮೂಡಲ ಪಾಯದ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದಂಥವುಗಳು. ಅವುಗಳನ್ನು ಹಗುರಾದ ಕಟ್ಟಿಗೆಯಿಂದ ತಯಾರಿಸುವರು. ಮೇಲ್ಗಡೆಗೆ ಬಣ್ಣದ ಕಾಗದಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಅಲಂಕರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ನಡುನಡುವೆ ಗಾಜಿನ ತುಂಡುಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿರುವರು. ದೀಪದ ಬೆಳಕಿಗೆ ಅವುಗಳ ಹೊಳಪು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಾರವಾಗಿರುವ ಕಿರೀಟ ಮತ್ತು ಭುಜ ಕೀರ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಆಡಂಬರದ ವೇಷಗಳಿಲ್ಲ. ಮಣಿಕಟ್ಟು, ಸೊಂಟದ ಪಟ್ಟಿ, ತೋಲ್ಬಂದಿಗಳು

ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತವೆ. ಮುಖಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಸುಗೆಂಪು ಗುಲಾಬಿ ಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವರು. ಶಿವ, ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣರಿಗೆ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇಂಥಿಂಥ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇಂಥಿಂಥ ವೇಷ ಭೂಷಣ ಎಂಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಮೂಡಲ ಪಾಯದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಮೂಡಲಪಾಯಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ದೊಡ್ಡಾಟ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ವೇಷಭೂಷಣ, ಕುಣಿತ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಇತರ ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಭವ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೂಡಲಪಾಯದ ಅಟ್ಟು (ಸ್ಟೇಜ್) ಸ್ವಲ್ಪ ದೊಡ್ಡದು ಮತ್ತು ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಮುಂದುಗಡೆ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಅಟ್ಟ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಧಾರಿ ರಂಗಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ಮೊದಲು ಹಿಮ್ಮುಖವಾಗಿ (ಅಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿ) ಜಿಗಿದು ಈ ಸಣ್ಣ ಅಟ್ಟ ಏರುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೇಲೆ ದೊಡ್ಡ ಅಟ್ಟಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುವನು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೆನ್ನು ತೋರಿಸಬಾರದು ಎಂಬ ನಿಯಮವಿರುವುದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಹಿಮ್ಮುಖವಾಗಿ ಜಿಗಿಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ. ಊರಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಸಾಧಾರಣ ಕುರ್ಚಿಗಳನ್ನು ಸಿಂಹಾಸನ ವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವರು. ಮೊದಲಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರದೆಗಳಿಗಾಗಿ ಗುಡಾರ ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದು ಬಣ್ಣ-ಬಣ್ಣದ ನಾಟಕ ಪರದೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಹಿಲಾಲದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವೊಂದಿತ್ತು, ರಂಗದ ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ ಹಿಲಾಲಗಳನ್ನು ನೆಡುತ್ತಿದ್ದರು ಅಥವಾ ರಂಗದ ಮುಂದೆ ಎತ್ತರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಬ್ಬಿಣ ಬುಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಇರಿಸಿ ಸೀಮೆಎಣ್ಣೆಯಲ್ಲಿ ನೆನೆಸಿದ ಬೆರಣಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ಉರಿಸಿ ಬೆಳಕು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ವೀರಾವೇಷದ ಮತ್ತು ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ರಾಳ ಚಿಮ್ಮುತ್ತಿದ್ದರು. ಆಗ ಉಂಟಾಗುವ ಅದ್ಭುತ ಬೆಳಕು ರೋಮಾಂಚನಕಾರಿಯಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು ನಂತರ ಪೆಟ್ರೋಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಬಂದವು. ಈಗ ವಿದ್ಯುತ್ ದೀಪಗಳ ಬೆಳಕು ಸಮಾನವಾಗಿದೆ.

ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮೂಡಲ ಪಾಯ ಕೆಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಬಣ್ಣದ ಮನೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರುವ ವೈಭವ ಉತ್ಸಾಹ ಪೂರ್ಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಿಲಾಲದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮಟೆ ಬಾರಿಸುತ್ತ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕರೆತರುತ್ತಾರೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಧ್ಯದಿಂದ ಬಂದು ಅಟ್ಟ ಏರುತ್ತವೆ. ಪುರುಷಪಾತ್ರ ರಂಗಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ಕುಣಿತವಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿಯ ಸ್ತುತಿ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಗಣಪತಿಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಅವನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಯೋಗ ಸುಸೂತ್ರವಾಗಿ ನಡೆಯುವಂತೆ ಭಾಗವತನಿಗೆ ಆಶೀರ್ವದಿಸಿ ಹೋಗುವವನು. ಆಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಬಾಲಗೋಪಾಲನನ್ನು

ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರೂ ಕೂಡ ಗಣಪತಿಯಂತೆ ಆಶೀರ್ವಾದ ನೀಡಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆಟದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಂಗಳ ಆದ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ದೇವರ ಗುಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದು ಬಣ್ಣ ತೆಗೆಯುತ್ತಾರೆ.

ದೊಡ್ಡಾಟದ ಸುವರ್ಣಯುಗ ದಾಟಿ ಹೋಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಶ್ರೀಮಂತರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಕಲಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ದೊಡ್ಡಾಟ ಇಂದು ಸೊರಗಿದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರ ಬಹಳಷ್ಟು ಬದಲಾಯಿಸಿದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣರ ಕಲಾಭಿರುಚಿ ಹೊಸದನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಷ್ಠೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. 1900ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಬೆಳಗಾವಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಿರೇಬಾಗೇವಾಡಿಯಲ್ಲಿ ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರ ದೊಡ್ಡಾಟಕ್ಕೆ ಮೂರಂತಸ್ತಿನ ಭವ್ಯ ರಂಗಮಂಟಪ ರಚಿಸಿದ್ದನ್ನು ಆ ಊರಿನ ಕವಿ ಶ್ರೀ ವೀರ ಭದ್ರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳವರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳು ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆಯೇ ದೊಡ್ಡಾಟವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸು ತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂಥಾದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವಿಂದು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳ ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಹಳ್ಳಿಗರಿಗಾಗಿ ಅವರೇ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ದೊಡ್ಡಾಟ ಅವರಿಂದಲೇ ನಿರ್ಲಕ್ಷಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಈ ಕಲೆಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿ, ಪರಿ ಷ್ಕರಿಸಿ, ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಪಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ದೊಡ್ಡಾಟದ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಒಂದು ಚಳುವಳಿ ಜರೂರಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಗ್ಗಾಂವಿಯ ದೊಡ್ಡಾಟ ಗುಂಪಿನ ಶ್ರೀ ಸೊಲಬಕ್ಕನವರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಬ. ಪೆ. ಎಲಿಗಾರರವರು ಎರಡು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಧಾರವಾಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ದೊಡ್ಡಾಟೋತ್ಸವಗಳು ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಸಣ್ಣಾಟ – ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ನೋಟ

– ಬಿ. ಆರ್. ಪೋಲೀಸ್ ಪಾಟೀಲ

ಈ ಜಗವೊಂದು ನಾಟಕರಂಗ. ಜನರೆಲ್ಲ ಬಹು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಎಂಬ ದಾಸರ ಪದ್ಯದ ಈ ಚರಣ ಮನುಷ್ಯ ಹುಟ್ಟಿದಂದೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಕವಿ ನಾಟಕಕಾರ ಷೇಕ್ಸ್‌ಫಿಯರ್ ಕೂಡ, "All the world is a stage men and women are mere actors and actresses..." ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ಕಾಲ ಯಾವುದಾದರೇನು, ದೇಶ ಯಾವುದಾದರೇನು ಜನ ಬದುಕಿದ, ಬಾಳಿದ ರೀತಿ ಒಂದೇ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಬದುಕು ಒಂದು ಕಲೆ, ಅಂತೆಯೇ ಒಬ್ಬರಿದ್ದಂತೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಲ್ಲ. ಬಹುಜನಹಿತ ಮತ್ತು ಬಹುಜನ ಸುಖ ಈ ಕಲೆಯ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ. ಈ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡೇ ಹುಟ್ಟಿಬಂದವು ನಮ್ಮ ದೇಶಿ ಹಾಗೂ ಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಗಳು. ಶಿಷ್ಟ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಮತ್ತು ಪ್ರವರ್ತಕರು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವರು ಬೆಳೆಸಿದ ಕಲೆಯ ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ಮಸುಕಾಗಿಯಾದರೂ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ದೇಶಿ ಅಥವಾ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಸಂದರ್ಭ, ಸಂತೋಷ ಸಂಘರ್ಷ, ಉಪಕೃತಿ ಸ್ಮರಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಇದರ ಐತಿಹ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಮೇಲಾಗಿ ಇದರ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಬಹುತೇಕ ಮಂದಿ ಅಶಿಕ್ಷಿತರು. ಭಾವಗರ್ಭಕ್ಕೆ ದಿನ ತುಂಬಿದಾಗ ತಿಣುಕದೆ ಜನ್ಮ ತಳೆದದ್ದು ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಕಲೆ. ಇದು ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಪ್ರೇರಿತವಾದರೂ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬೆಳೆದುಬಂದಿದೆ.

ಈ ಜನಪದ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಆಟ, ಕ್ರೀಡೆ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ (ನಾಟಕ) ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಜನಪದರು ಹೇಗೆ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆಂದರೆ...

ಹಾಡ ಹಾಡೆಂದರೆ, ಹಾಡೇನ ಪಾವsನ
ಹಾಡ ಬಿತ್ತಿ ಹಾಡs ಬೆಳೆದೇವ। ಹಗೆ ಹಾಕಿ
ನೀಡಂದಗಳಿಗಿ ನೀಡೇವ
ಹಬ್ಬಹರಿದಿನಕ್ಹಾಡ, ನೆರಿ–ನಿಬ್ಬಣಕ್ಹಾಡ
ಹುಟ್ಟುಸಾವಿನ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣಕ। ಹಿರಿಹೊಳಿ
ತುಂಬಿ ಹರಿದsರ ಜೋಗುಳ।

ಹೃದಯ ತುಂಬಿ ಬಂದಾಗ, ದುಡಿದು ಬೇಸತ್ತಾಗ, ದೇವರು ಹೊಟ್ಟೆತುಂಬ ಕೊಟ್ಟಾಗ, ಅತಿವೃಷ್ಟಿ, ಅನಾವೃಷ್ಟಿಗಳಂಥ ಪ್ರಕೋಪಗಳಿಗೆ ತುತ್ತಾದಾಗ ಹಾಡು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಟ್ಟಕಟ್ಟಿ ಕುಣಿದಿದ್ದಾರೆ. ಗೆರೆ ಕೊರೆದು ಆಡಿದ್ದಾರೆ. ನವಿರಾಗಿ ನರ್ತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜನಪದದ ಈ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾದ ಆಟ ಬರುಬರುತ್ತಾ ಬಯಲಾಟದ ರೂಪ ತಳೆದು ಪೋಷಕರ ಶ್ರಮ, ಸಂದರ್ಭ, ಸಂಪತ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದೆ.

ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ ಇತ್ಯಾದಿ ಬಯಲಾಟದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಕೆಲಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ. ಅದೆಂದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪೋಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟು ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿ ತಲುಪಿದ್ದು ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಅಥವಾ ಅಲ್ಪಶಿಕ್ಷಿತ ಗ್ರಾಮೀಣ ಅಥವಾ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗದವರಿಂದ. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣ ಗಳಿವೆ. ದೊಡ್ಡಾಟ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಅಟ್ಟ ದೊಡ್ಡ ದನಿ, ದೊಡ್ಡ ಧನಿ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ವೈಭವಪೂರ್ಣ ವೇಷಭೂಷಣ, ಗಟ್ಟಿಸೂರಿನ ನಟವರ್ಗ, ಪ್ರಾಸಬದ್ಧ ಮಾತು, ಕಾಳಗದ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕುಂತವರ ಎದೆ ನಡುಗಿಸಬಲ್ಲ ಕುಣಿತ ದೊಡ್ಡಾಟದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವೇಷ ಭೂಷಣ, ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಆಡುಮಾತು, ಬದುಕಿನೊಳಗಿಂದಲೇ ಎದ್ದುಬಂದಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು, ಹಿತಮಿತವಾದ ಕುಣಿತ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹಾಲಿನೊಂದಿಗೆ ಸಕ್ಕರೆ ಬೆರೆತಂಥ ಹಾಡುಗಳು, ಸಣ್ಣ ಅಟ್ಟ, ಊರಗೌಡರ ಕಟ್ಟೆ ಅಥವಾ ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟರ್ ಟ್ರೇಲರ್ ಆದರೂ ನಡೆದೀತು. ಬೆಳಗಿನವರೆಗೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿದ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಣ್ಣಾಟ ಎಂದು ಕರೆದದ್ದು.

ಈ ಸಣ್ಣಾಟ ಯಾವಾಗ ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಜನಪದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸಂಗ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮೊದಲು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಸಣ್ಣಾಟವೇ ಇರಬೇಕು. ಬರುಬರುತ್ತ ತನ್ನ ವೈಭವದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಮಾರುಹೋದ ಮಂದಿ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳಿಂದುಂಟಾಗುವ ಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ಖರ್ಚು ಎರಡಕ್ಕೂ ಬೇಸತ್ತು ಈ ಸಣ್ಣಾಟವನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಎನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಣಿಜಗತ್ತಿನ ಉಗಮ ಹಾಗೂ ವಿಕಾಸ ವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಅತಿದೊಡ್ಡದು ಅಲ್ಪಾಯು ಎಂಬ ಸತ್ಯ ನಮಗೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡದಾದ ಮ್ಯಾಮಥ್ ಹಾಗೂ ಡಾಯನಸೋರ್‌ಗಳು ಇಂದು ಬದುಕಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಅವು ತುಂಬ ದೊಡ್ಡವಾಗಿದ್ದು ಕಾರಣ. ಹೀಗೆಯೇ ಈ ದೊಡ್ಡಾಟಗಳು ಇಂದು ವಿರಳವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಬಯಲಾಟಗಳ ಈ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯದ ನಂತರ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಇದೆಯೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದದ್ದು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಆರೇಳುಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಜಾಪುರ, ಬೆಳಗಾವಿ, ಬಾಗಲಕೋಟೆ, ಧಾರವಾಡ, ಬಳ್ಳಾರಿ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ರಾಯಚೂರು, ಬೀದರ, ಈ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಸರ್ವೇಕ್ಷಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಾವಿರಾರು ಸಣ್ಣಾಟದ ತಂಡಗಳು ಈಗಲೂ ರಾಜ್ಯದ ತುಂಬೆಲ್ಲ ವೃತ್ತಿಪರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುವುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ದೊಡ್ಡಾಟ ಮೊದಲು ಈ ಎಲ್ಲ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲೂ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದದ್ದು ಈಗ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೊಂದು. ಇಲ್ಲೊಂದು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರೆ – ಓಕುಳಿಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವಸಾನದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿದೆಯೆಂದು ಅಪ್ರಿಯವಾದ ಸತ್ಯ.

ಅತಿ ವೈಭವದ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಿನೆಮಾ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಪೈಪೋಟಿಯದ ನಡುವೆಯೂ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ, ದಿನದಿಂದ ದಿನಕ್ಕೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಗುಟ್ಟೇನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹುತೇಕ ಜಿಜ್ಞಾಸುಗಳದು. ಇದು ನನ್ನದೂ ಕೂಡ.

ಅಲ್ಪಶ್ರಮ, ಕಡಿಮೆ ಖರ್ಚು, ಬದುಕಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಕಲೆ, ಆಡುಮಾತು, ಹದವಾದ ಕುಣಿತ, ಕರ್ಕಶವಲ್ಲದ ಸಂಗೀತ, ಹೊರೆಯಾಗದ ನಟವರ್ಗ, ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೃದ್ಯವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಪಂಚ ಮತ್ತು ಪಾರಮಾರ್ಥದ ಚರ್ಚೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಣ್ಣಾಟವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಲಿನ ಪ್ರಖರತೆಯಷ್ಟೇ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಕಾಶವೂ ಜಾಜ್ವಲ್ಯಮಾನವಾದುದು. ಅಂತೆಯೇ ಈ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಒಂದೊಂದು ತಂಡದ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಕಲಾವಿದ ಬೆಳಗಿದ್ದು ಬೆಳೆದದ್ದು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಕೌಜಲಗಿ ನಿಂಗಮ್ಮ ಕುಲಗೊಂಡ ತಮ್ಮಣ್ಣ, ನನದಿ ರಾಮಣ್ಣ, ಬಂಗಿ ರಾಚಯ್ಯ, ಜಮಖಂಡಿ ಅಪ್ಪಾಲಾಲ, ಸವದಿ ಮಲ್ಲಯ್ಯ, ಅಥಣಿ ಮಲ್ಲಯ್ಯ, ಲೋಕಾಪೂರ ದೇಶಪಾಂಡೆ, ರಾಧಾನಾಟದ ತಳೇವಾಡ ನಬಿ ಮುಂತಾದ ನೂರಾರು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ವೈವಿಧ್ಯತೆ ಕೂಡ ಸಣ್ಣಾಟದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಸಂಗೀತ, ಕುಣಿತ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೆರೆದಿವೆ.

ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಶರಣರ ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಾವಿರಾರು ರಂಗಪ್ರತಿಗಳು ಸಿಗಬಹುದೆಂಬ ಒಂದು ಅಂದಾಜಿದೆ. ಜನಪದ ಕಲಾವಿದರೂ ಕೂಡ ತಮ್ಮವೇ ಆದ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಾಗಿದ್ದು ತಮ್ಮ ಆರಾಧ್ಯ ದೈವವನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುವ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆಡಿದ್ದು

ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಭಕ್ತಿಪಂಥಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ವೈಷ್ಣವ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ಶೈವಭಕ್ತಿಪಂಥ.

ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ವಿಷ್ಣುಪುರಾಣ, ಭಾಗವತಗಳಿಂದಾಯ್ದ ಆಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಆಟಗಳನ್ನಾಗಿಸಿ ದವರು ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥದವರು. ಇಂಥ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೆ ಅಗ್ರತಾಂಬೂಲ ಸಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ನಂತರದ ಸ್ಥಾನ ರಾಧಾನಾಟದ್ದು.

ಶಿವನ ಪಂಚವಿಂಶತಿಲೀಲೆ, ಅರವತ್ಮೂರು ಪುರಾತನರು, ಶರಣರು, ಸ್ಥಳೀಯ ದೈವಗಳ ಭಕ್ತಿಯ ಮಹಿಮೆ, ಪವಾಡ ಇತ್ಯಾದಿ ಶೈವ ಪಂಥದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಿಗೆ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿ ಒದಗಿಸಿವೆ. ಇಂಥ ಆಟ ಗಳಲ್ಲಿ ಶಿವ ಪಾರಿಜಾತ, ತಿರುನೀಲಕಂಠರು, ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ ಬೇಡರ ಕಣ್ಣಪ್ಪ, ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳು. ಈ ಭೇದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬಂದಿದ್ದು ಎರಡೂ ಪಂಥದವರು ಆಡುವ ಆಟಗಳನ್ನು ಇಡೀ ಗ್ರಾಮದ ಜನ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರೀತಿ ಹಾಗೂ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ನೋಡುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದು ಅವರ ಹೃದಯ ವೈಶಾಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸಹಬಾಳ್ವೆಯ ಬದುಕಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ ಯಾಗಿದೆ. ಇವಲ್ಲದೆ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಎರಡೂ ಪಂಥದವರು ಆಡಿದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಜನಪದ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಾ ನಾಟ, ಸೋಮಶೇಖರ, ಚಿತ್ರಶೇಖರ ಮುಂತಾದವು ಪ್ರಮುಖವಾದದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಣ್ಣಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ, ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಕಾಶೀಬಾಯಿ, ಮುಂತಾದವು ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ.

ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ವಾದ್ಯವೆಂದರೆ ಡಪ್ಪು. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ಡಪ್ಪಿನಾಟ ಎಂದೂ ಕರೆಯುವುದುಂಟು. ಈ ಡಪ್ಪಿನ ಮಹತ್ವ ಸಣ್ಣಾಟದಲ್ಲಿ ಎಂಥದೆಂದರೆ ಆಟದುದ್ದಕ್ಕೂ ಡಪ್ಪು ಕಾಸಿಕೊಡಲೆಂದೇ ಇಬ್ಬರೂ ಪರಿಣತರನ್ನು ತಂಡದೊಂದಿಗೆ ಕರೆತರುವುದುಂಟು.

ಮೊದಮೊದಲು ಈ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ದಾಸರು ಎಂಬ ಜನಾಂಗದವರು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಆಡಿ, ಜನಪ್ರಿಯ ಗೊಳಿಸಿದ್ದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಣ್ಣಾಟಗಳನ್ನು ದಾಸರಾಟ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಈಗ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣ ಅಷ್ಟು ಸಾಧುವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಬಹುತೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತವನ್ನು ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ರಾಜ ಎಂದು ಕರೆದು, ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ಗುಂಪಿಗೇ ಸೇರಿಸಿದ್ದರೂ ಈಗ ಅದು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೈವಿಧ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಬಾಹುಳ್ಯ ಹಾಗೂ ಮಧುರ ಸಂಗೀತದಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಕಾರವೇ ಎಂದು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿಜಾಪುರ, ಬಾಗಲಕೋಟೆ, ಬೆಳಗಾವಿ, ಧಾರವಾಡ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ, ರಾಯಚೂರು, ಧಾರವಾಡ, ಜಿಲ್ಲೆಗಳು ಸೇರಿ

ಸಾವಿರಾರು ತಂಡಗಳು, ಈಗಲೂ ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುವುದು ಇದರ ಅಗ್ಗಳಿಕೆಯ ಪ್ರತೀಕ.

ಇತರ ಸಣ್ಣಾಟಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪೈಪೋಟಿಯನ್ನು ನೀಡುತ್ತ ಬಂದಿರುವುದು. ಜನಪದ ಕಲೆಯ ಚಿರಯೌವನದ ಪ್ರತೀಕವೇ ಎನ್ನಬಹುದು "Folklore is a lively tossil that refuses to die" ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಅದೆಷ್ಟು ಸತ್ಯ!

ರಾಜಾನಾಟ, ರಾಧಾನಾಟ, ದಾಸರಾಟ, ಶರಣರಾಜ, ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ, ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ, ಆರು ನೀಲಕಂಠ, ಅಲ್ಲಮಪ್ರಭು, ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ – ಈ ಎಲ್ಲ ಸಣ್ಣಾಟಗಳ ವಸ್ತು–ವೈವಿಧ್ಯ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ, ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಕುರಿತಾಗಿ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಮುಗಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ಆಟಗಳ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದ ಕುರಿತಾಗಿ ಕೆಲಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ ಮುಗಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಜನರಂಜನ, ಜನಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಕೃತಜ್ಞತಾ ಸಮರ್ಪಣ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿಂದಿನ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಆಟಗಳ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಗೆ, ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಆಟದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಮತ್ತು ಮನರಂಜನೆ ಒದಗಿಸುತ್ತಿವೆಯೆಂಬುದು ಈ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ನೀಡುವ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕಾಂಪ್ಲಿಮೆಂಟ್ ಎನ್ನಲೇಬೇಕು. ಕೊಟ್ಟ ದೇವರಿಗೆ ಭಕ್ತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪೂಜೆಗೈದು ಕಲಾಸೇವೆ ಮಾಡುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಕಲಾವಿದರ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಮನೋಭಾವ Fexibility ಕೂಡ ಇವುಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನ ಹಿಂದಿನ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ಇದರಿಂದಾಗಿ ಇವು ಆ ಅಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಆಹ್ವಾನ ಗಳನ್ನು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸಿ ಬದುಕಿ ಬಾಳುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಮುಂದೆ ಕೂಡ ಬಾಳುತ್ತವೆ ಎಂದು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನ : ಬೋಧಪ್ರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆ

– ಪೆರ್ಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ

"Art for Arts sake" ಎಂಬ ಒಂದು ನುಡಿಗಟ್ಟು ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದೆ. 'ಕಲೆ' ಎಂದರೇನು? ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರುವ ಸುಖ–ದುಃಖ, ಆಸೆ–ನಿರಾಸೆ, ಸಂತೋಷ–ಸಂತಾಪ, ಪ್ರೀತಿ–ದ್ವೇಷ, ಮುಂತಾದ ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಒಡನಾಡಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ಕಟ ಅಭಿಲಾಷೆಯು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ, ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಕಲೆ. ಸಂಗೀತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ, ಹಿತ ಮಿತವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ. ಕಲೆಗಳ ಆಸ್ವಾದನೆಯಿಂದ ಆನಂದ, ಮನೋರಂಜನೆ, ಉಲ್ಲಾಸ, ತೃಪ್ತಿ ಮುಂತಾದ ಮಾನಸಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಉಂಟಾಗ ಬೇಕೇ ಹೊರತು, ಅವುಗಳನ್ನು ಮತ, ಧರ್ಮ, ರಾಜನೈತಿಕ ಪ್ರಚಾರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡವಳಿಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಲೌಕಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಸಾಧನೆಗೆ ಬಳಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಆಂಗ್ಲ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯ. ಭೌತಿಕ ಸುಖ–ವಿಲಾಸಗಳು, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ, ಅಧಿಕಾರ, ಕೀರ್ತಿ, ವಿನೋದ–ವಿಹಾರಗಳೇ ಬದುಕಿನ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವ ವಿದೇಶೀಯರಿಗೆ ಈ ಮಾತು ಮಾನ್ಯವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಆರ್ಷ ಪರಂಪರೆಯು ಇದನ್ನು ಸಮ್ಮತಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ದೈಹಿಕ ಸುಖ–ವಿಲಾಸಗಳಿಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಅವನ ಬೌದ್ಧಿಕ, ಮಾನಸಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಉನ್ನತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿಲುಮೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಲೆಯೂ ಮನೋರಂಜನೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೋಧಪ್ರದವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಅವನ ಬಾಳ್ವೆಯು ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗುವಂತೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ಅದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ ಭಾರತೀಯವಾದ ಇತರ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಗ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬ ಐದಾರು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವೂ, ಗಂಭೀರವೂ ಆದ 'ಪ್ರಸಂಗ'ಗಳೆಂಬ 'ಸಾಹಿತ್ಯ' ವಿದೆ. ಹಲವಾರು ರಾಗ–ತಾಳಗಳನ್ನೊಳ

ಗೊಂಡ 'ಸಂಗೀತ' ವಿದೆ. ಚಮತ್ಕಾರಿಕವಾದ 'ನೃತ್ಯ' ವಿದೆ. ರಸಾನುಗುಣವಾದ 'ಅಭಿನಯ' ವಿದೆ. ಅದ್ಭುತವಾದ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಹಾಗೂ ವೇಷ- ಭೂಷಣಗಳ 'ಚಿತ್ರ' ವಿದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಸ್ವಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಸ್ಫುರಿಸುವ 'ಮಾತುಗಾರಿಕೆ' ಇದೆ. ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾನಕಗಳ ವಿವರಣೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿರೂಪಣೆ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧಸ್ವಭಾವವುಳ್ಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಪುರುಷರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ನ್ಯಾಯ, ನೀತಿ, ಸದಾಚಾರಗಳ ಸತ್ಪರಿಣಾಮ, ಅನ್ಯಾಯ, ಅನೀತಿ, ದೌರ್ಜನ್ಯಗಳ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮ ಮುಂತಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಳ್ವೆಯನ್ನು ದೇವತ್ವಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳ ಮಹಾಪೂರವೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯು ಬಾಳ ದೀವಿಗೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಅಂಗ ಗಳಿಗಿಂತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಒಂದೇ ಅತಿ ಪ್ರಧಾನವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ಶ್ರೋತೃ ಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಮನೋರಂಜನೆ ಉಂಟಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು ವೈಚಾರಿಕ ಜಾಗೃತಿ ಸ್ಫುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟು, ಅದರಿಂದ ಹಲವು ರೀತಿಯ ವೈಚಾರಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಯೋಗ್ಯವಾದ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸು ವುದೇ ಈ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಚಮತ್ಕಾರ. ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಇತರ ಕಲೆ ಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಭಾಗಕ್ಕೂ ನಿಯಮ ನಿಬಂಧನೆಗಳಿವೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿವೆ. ಯಾವನೇ ಕಲಾವಿದನೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಿ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಕಲಾಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ಮೆರೆಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ವೇಷ ಧರಿಸುವವನನ್ನು 'ವೇಷಧಾರಿ' ಎನ್ನುವಂತೆ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವವನನ್ನು ಅರ್ಥವಾದಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ 'ಅರ್ಥದಾರಿ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಅರ್ಥ ಹೇಳುವುದೆಂದರೆ, ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕನು ಪದಚ್ಛೇದ, ಅನ್ವಯ, ಅರ್ಥ, ತಾತ್ಪರ್ಯ, ಸಂಧಿ, ಸಮಾಸ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಲ್ಲ. ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ತಾನು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಆವಾಹಿಸಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವನು ಅರ್ಥವನ್ನು ಧರಿಸುವ ಅರ್ಥ ಧಾರಿ ಎನಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಂತ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾಗುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಅವನಲ್ಲಿ ಜನ್ಮಜಾತ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪ್ರತ್ಯುತ್ಪನ್ನಮತಿತ್ವ, ಭಾಷಾ ಪ್ರೌಢಿಮೆ, ವಾಕ್ಪಟುತ್ವ, ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆಗಳ ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವ, ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ವಭಾವ ಗುಣಧರ್ಮಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಅರ್ಹತೆಗಳಿರಬೇಕು. ಸ್ವಗತ, ಪರಸ್ಪರ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಖಂಡನೆ-ಮಂಡನೆ, ಸ್ವಾಭಿಪ್ರಾಯ ಸಮರ್ಥನೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು

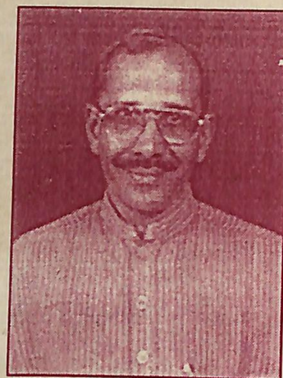
ಸರಿಯಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅವನಿಗಿರಬೇಕು. ಅದರೊಂದಿಗೆ ರಸ ಪೋಷಣೆಯೂ ಆಗಬೇಕು. ಕಥೆಯೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿರಬೇಕು. ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ ಶೈಲಿಯು ಸರಳವಾಗಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆಂದು ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಥಿಲ್ಯವಿಲ್ಲದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಭಾಷಾಶುದ್ಧಿಯ ಕಡೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಲಕ್ಷ್ಯವಿರಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸದಾಚಾರಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮರಕ್ಷಣೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಚಾರದ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ. ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಚೋದಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ–ದಾರ್ಶನಿಕ ತತ್ತ್ವಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ವಿದ್ಯಾಲಯವಾಗಿದೆ.

ರಾಮಾಯಣದ ಶ್ರೀರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ಭರತನಿಂದ ತಂದೆ ದಶರಥನ ಮರಣ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ, ವನವಾಸಿಯಾದ ರಾಮನು, 'ಆತ್ಮಾ–ಪರಮಾತ್ಮಾ ಹುಟ್ಟು–ಸಾವು, ಬಂಧು–ಬಳಗ, ಸ್ನೇಹ–ವೈರ, ಕರ್ಮ–ಕರ್ಮಫಲ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಲಿವಧೆ, ವಿಭೀಷಣ ನೀತಿ, ರಾವಣವಧೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಕೌಟುಂಬಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ವರ್ಣನೆ ಯೊಂದಿಗೆ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ತತ್ತ್ವಗಳೂ ಸಮಾವೇಶ ಗೊಂಡಿವೆ.

ಅಂತೆಯೇ ಮಹಾಭಾರತ, ಶ್ರೀಮದ್ಭಾಗವತ, ದೇವೀ ಭಾಗವತಾದಿಗಳ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಭೀಷ್ಮ–ಕೃಷ್ಣ, ಪರಶುರಾಮ–ಭೀಷ್ಮ ಕೃಷ್ಣ–ಅರ್ಜುನ, ಧರ್ಮರಾಜ–ಕೃಷ್ಣ ಮೊದಲಾದವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ದಾರ್ಶನಿಕವಾದ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಅದ್ವೈತ, ದ್ವೈತ, ವಿಶಿಷ್ಟಾದ್ವೈತ, ನಿರೀಶ್ವರವಾದ, ಚಾರ್ವಾಕಮತ ಮುಂತಾದ ಗಹನವಾದ ವಿಷಯಗಳ ಕುರಿತಾಗಿಯೂ ವಾದ ಪ್ರತಿವಾದಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಕರ್ಮಫಲ, ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಜನ್ಮಾಂತರೀಯ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳು, ವರ್ಣಧರ್ಮ, ಆಶ್ರಮಧರ್ಮ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮುಂತಾದ, ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಳ್ವೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಕಲ ವಿಷಯಗಳೂ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ.

ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಬೇಕು. ಹಿರಿಯರಲ್ಲಿ ಗೌರವ, ಗುರುಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿ, ಕಿರಿಯರಲ್ಲಿ ವಾತ್ಸಲ್ಯ, ಸಮಾನರಲ್ಲಿ ಸ್ನೇಹ, ದೈವೀಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ, ಸ್ವಧರ್ಮರಕ್ಷಣೆ, ವಿನೀತ ವ್ಯವಹಾರ, ವಚನಪಾಲನೆ, ಅತಿಥಿಸತ್ಕಾರ, ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ, ಏಕಪತ್ನೀವ್ರತ, ಸದಾಚಾರ ಮುಂತಾದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ✡



ನಮ್ಮಿಂದ...

ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಮಗ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಒಂದೇ ಸೂರಿನಡಿಗೆ ತರುವ, ಆ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಉಳಿಸುವ ಹೊಂಗನಸು ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಲಾವೇದಿಕೆ ಸಂಸ್ಥೆಯದು. ಇದರ ಚೊಚ್ಚಲ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ 2004ರ ಫೆಬ್ರವರಿ 7, 8, 9ರಂದು ಮೂರು ದಿನಗಳ ಕಾಲ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಮಗ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮ್ಮೇಳನ ನಡೆಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಸಣ್ಣಾಟ, ದೊಡ್ಡಾಟ, ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ಘಟ್ಟದ ಕೋರೆ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು, ಬಡಾ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲದೆ ಮಕ್ಕಳ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಮುಂತಾದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಉಳಿಸುವುದು, ಅವುಗಳ ಸಾಮ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ, ಪ್ರಭಾವ-ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು, ಕಲಾವಿದರ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದ, ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆ-ಕಮ್ಮಟ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದು ನಮ್ಮ ಹಂಬಲ.

ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಸೆಲೆಯಾಗಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಕುರಿತಾದ ಸಂಶೋಧನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಹಣೆ, ಸಹೃದಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಸದಭಿರುಚಿಯ ಸಂವಾದವೊಂದನ್ನು ನೇರ್ಪುಗೊಳಿಸುವ ನಮ್ಮ ಈ ಅಭಿಯಾನವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕುಲಕೋಟಿ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಎಸ್. ಎನ್. ಪಂಜಾಜೆ
ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೇದಿಕೆ